ألف الكلام

رئيس التحرير

يأتي هذا العدد مع إشراقة عام جديد، نتطلع فيه إلى ربيع عربي حقيقي، تزهر فيه ثقافتنا الأصيلة، المشعة بقيم الخير والمحبة والعدل والسلام، وتتخلص فيه أمتنا من عبث العابثين، ويعود الأمن إلى الديار، ويتصافح الإخوان في فضاء نقي من كل ما يشوه الحياة من صور الشر والعنصرية والظلم والاستبداد. نتطلع إلى عام جديد، يتشارك فيه أبناء أمتنا في نهضة جديدة، تزرع في بيئتنا الخير والأمن والحب والتسامح. نتطلع إلى عام فيه تغاث الأمة، وفيه تستعيد هويتها وثقافتها الأصيلة، المستمسكة بقيم الأمس، المتطلعة إلى متطلبات اليوم والغد، الماضية إلى استشراف مستقبل مشرق، تتحصن فيه من أخطار مابعد العولمة؛ لتصبح ثقافة منتجة، متبوعة، لا ثقافة مقلدة، تابعة.

وإذا كنا نأمل في جيل واعد، يتمتع بالأصالة والإبداع والانتماء؛ فإننا يجب أن نقدر الأديب الموهوب، المثقل بهم أمته، القادر على استشراف مستقبلها، وصناعة الفرح لأجيالها، من خلال الكلمة المخلصة، التي تساهم في انتشال الأجيال الصاعدة من إعصار الثورة المعلوماتية ومشهد العنف الزاحف. ولا شك في أن العناية بنشر الإنتاج الجيد للأديب، والاحتفاء برؤاه الملهمة، من أهم جوانب تكريمه.

نرجو أن نكون في (قوافل) من المساهمين في هذه السبيل، من خلال انتخاب المادة الجيدة، والدأب على تلمس حاجة كل مرحلة في (ملف)، يستكتب له المهتمون في موضوعه، وينشر في آخر العدد.

ملف هذا العدد (أدب الأطفال). استفرغنا فيه الوسع؛ لنضع بين يديك

– قارئنا العزيز– نماذج من جهود بعض النقاد والمبدعين، الذين كان لهم إسهام في الارتقاء بفكر الطفل العربي وتنمية حسه الأخلاقي.

وغني عن البيان أن الأدب من أهم الوسائل المؤثرة في تكوين عقل الطفل وتشكيل وجدانه. ولا يختلف اثنان عاقلان على أننا نعيش في عالم متغير، وأننا أحوج ما نكون إلى غرس القيم العربية، الإسلامية، الأصيلة في أذهان أطفالنا، فطفل اليوم هو رجل الغد، ولاريب في أن هذه القيم حين تتشكل في نسيج شخصيته؛ تصبح خير حرز من العادات الغربية التي تفشت في بيئتنا العربية، وخير معتصم من الأفكار المتشددة، البعيدة عن سماحة ديننا الإسلامي الحنيف.

يؤكد كتابنا في الجزء الأول من (ملف العدد) أن (أدب الأطفال) ليس فناً حديثاً، وأن التراث زاخر بالحديث عن الطفولة، متناولين الأهداف المهمة التي يرمي إليها الكاتب، وأسباب نجاح بعض النصوص الأدبية في الحصول على اهتمام الأطفال، وواقع أدب الأطفال العربي ومعوقاته.

وسيجد القارئ في هذا الجزء وفيما يليه (في العدد القادم) مجموعة مختارة فيما صدر من الكتب الحديثة، المهمة في أدب الطفل وثقافته، وقراءات نقدية لبعض قصص الأطفال، وتجارب في الكتابة والرسم للأطفال.

نعتذر للفضلاء الذين أرجئت مشاركاتهم إلى الجزء الثاني من (ملف العدد) ، مؤكدين أن ترتيب المواد خاضع لأمور فنية ؛ لاعلاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة.

القصة .. وغياب العملية الوصفية

أ.د. عبدالله ثقفان - السعودية

نحن نعيش في عصر أصبح كل شيء فيه شبيهاً بالومضة التي تضيء ثم تنطفئ أو هو عصر نمط يضيء به الإنسان ثم يزول – وهذا ما يسمى بالموضة-[1]، فالنقد لدينا أصبح موضة ، كما هي الكتابة أيضاً.

ولأن ذلك أصبح واقعاً كائناً؛ فإن الناقد أو من يسمي نفسه هكذا، يعيش في أجواء نظريات قادمة من الشرق ومن الغرب، وهي نظريات تتبدل وتتغير في كل لحظة وكل حين، فإذا بهذا الناقد يلوك، بل و يتمثل ما لفظه الغرب أو الشرق ويأتي به، وكأننا نبتة بلا جذور، وأمة بلا فكر.

أما الكاتب فهو يعيش في أجواء مختلفة جداً، فالمثقف منهم يتأثر بثقافته فيطبق ما حواه عقله عبر كتابة تعيش في أجواء غير أجوائه، و حياة غير حياته، وإن صبغها بصبغة عربية، فإنما هي عبارة عن قص و لزق، فيضع أسماء غير الأسماء التي اختزنتها

ذاكرته، وينقل واقعاً غير واقعه وإن وسمه بوسم عربي، وعند هذه الحال فإن الكاتب يكون مثله مثل مزرعة لا يتعهدها مزارعها فيزيل عنها الأوشاب والأشواك لتظهر مرأى للناظرين، وتؤتي نتاجاً مستساغاً، بل تنتج أشواكاً، وإن أنتجت ثمراً ، فبلا طعم ، بل أشغل حيزاً بغير فائدة.

إن كل ذلك قد أنتج حالة من التباعد بين الناقد و المبدع، فالناقد يعيش في أجواء العمل المقنَّن، وإن خرج عنه، فهو المجامل و المخادع، وقد تأتي مرحلة أخرى بين التقنين و المخادعة، وهي الانتقاء، وهذه المرحلة تظهر لنا (الشلل)، أو ما نسميه (بالشللية)، ثم تتلوها مرحلة أخرى (التصنيف)، وهذه كلها لن تظهر لنا ذلك العمل الذي يستحق الاحتفاء والاهتمام، إلّا ما ندر، والنادر لا حكم له.

إن الناقد -وفي معظم أحواله- قد أشغل نفسه بالنظريات الوافدة؛ لأنها مجال الثقافة والمعلومة، فالدراسة المنهجية غير ناجعة، ولن تخرج ناقداً فذًّا، وهذا ما جعله يعيش في أجواء غير أجوائنا، وحياة غير حياتنا، فإذا به يتجه يمنة ويسرة، وهنا ظهر التحليق في عالم بعيد عنا.

أما الكاتب فهو -والحالة هذه- قد انفلت من قيده، فإذا به يحلق

عالياً بلا موانع، مستغلاً هذا الانفلات وذاك التحليق (أقصد الحرية غير المقننة)، فينتج لنا أدباً ولا أدب، فإذا بحالنا مع هذا الكاتب أو ذاك كحال ذلكم القاضي اللندني الذي عاش خلال القرن الثامن عشر، عندما قرأ إحدى الروايات التي تحرض على أخلاق لم يكن راضياً عنها ، فقال :» إننا نعيش في عصر تكون الإنسانية فيه على الموضة ...«[٢].

إننا في الواقع نفتقد للعملية النقدية الوصفية، تلك التي تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة وتستهدف قراءة الأثر الأدبي[٣]قراءة واقعية، غير متأثرة باليمين أو باليسار، لا من جانب الناقد و النقد حسب، بل حتى من جانب الكاتب، فنقرأ حسب واقعنا وحياتنا، ونناقش أمورنا؛ عَلَّ الأيام تسعفنا فنخرج بنتاج وبعمل أقل ما يقال عنه أنه يكشف عن واقع محتم، لا عن واقع زائف(واقع الموضة).

إنني قد وقفت على أكثر من خمس و عشرين قصة لكتاب من بلادي، صدرت بين عامي (١٣٩٩-١٤٣٥هـ)، بدأت بـ(سوق الخميس)، و انتهت بـ(أبطال الحدود)، الأولى لكاتب اشتهر عبر الصحافة، ليس عبر النقد (خليل الفزيع)، والأخيرة (لبهية بو سبيت)، وهي أيضاً ....، فوجدت أن شهرة الكتاب لدينا قد ارتبطت بالصحافة، لا بالنقد، وهذا الأمر جعلني أقول: إنني

لم أر أثراً لنقد القصة في بلادي (النقد الفكري)، و هذا ناتج عن غياب العملية الوصفية النقدية التي تأتي مباشرة بعد العمل الإبداعي، فتوجهه وتسدده، فكان أن غاب النقد التفسيري[٤] الذي يرقى بالعمل الإبداعي، وحَلَّ محله نقد النظريات المحفوظة، فإذا بالعملية النقدية تتحول إلى قاعات الدرس و كتابة البحوث العلمية التي تحفظ في الأدراج، أو تكتب في الكتب التي تُرَصّ على الأرفف، أما العملية الإبداعية فقد حلَّقت في عالم بلا حدود؛ فكان أن نشأ لدينا عالمان: عالم النقد ، و عالم الكتابة.

وليس بينهما توافق؛ وهذا جعلنا نفتقد لناقد مثل الناقد (جورجيو بسَّاني) الذي احتفى برواية (الفهد) للكاتب الإيطالي (جي تومازي دي لامبيدوزا) ، فبعد أن كانت مرفوضة النشر من قبل الناشرين؛ لمغمورية صاحبها، الذي مكث في كتابتها أكثر من عام، أخذها الناقد و كتب لها مقدمة ، ثم طبعت أكثر من سبعين مرة[٥] .

الحواشي:

(١) انظر الطريق إلى الحداثة (التنوير البريطاني والفرنسي و الأمريكي)، ص ٣٨.

(٢) من السابق ، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: جميل حمداوي، النقد الأدبي و مناهجه: مفهوم النقد (مقالة نشرت تحت عنوان مفهوم النقد الأدبي) في منتديات ستار تايمز.

(٤) انظر: نسيم مجلي، قضايا الإبداع و النقد، ص ١٧٨ وما بعدها.

(٥) انظر: د.عيسى الناعوري، نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، (ليبيا-تونس) ط١ ، ١٩٨١هـ، ص٥ وما بعدها.

(الخطاب) مصطلحاً سيميائيًّا

بقلم: ألجيرداس جوليان قريماس و يوسف كورتيس(1)

ترجمة: أ.د. أحمد الودرني - تونس

-1-

يمكن المطابقةُ - في مقاربةٍ أولى - بين مفهوم الخطاب ومفهوم الفعل الحدثي* السّيميائيّ، واعتبارٌ كامل الأحداث السّيميائيّة (علاقات، وحدات، عمليّات، إلخ) الواقعة على المحور النّسقيّ* للّغة* بمثابة المنبثقة عن نظريّة الخطاب. وإذا ما وقع الرّجوعُ إلى وجود سيميائيّتيْن كُبْرَيَين*-«العالَم القولي» حاضرٌ في شكل ألسنة طبيعيّة، و«العالَم الطّبيعيّ» مصدر لسيميائيّات غير لسانيّة- فإنَّ الفعل الحدثي السّيميائيّ يظهر في ذلك، باعتباره مجموعةً من تطبيقات الخطاب تطبيقات لسانيّة (سلوكات قوليّة) وغير لسانيّة (سلوكات حركيّة دالّة، ظاهرة بواسطة الأنظمة الحسّيّة). وسيُقالُ- دون أن يوضعَ في الاعتبار إلا التّطبيقات اللّسانيّة-: إنَّ الخطاب هو موضوع المعرفة التي تقصدها لسانيّاتُ الخطاب. فبهذا المعنى، يغدو الخطاب مُرادفًا للنصّ*. وفي واقع الأمر، فإنَّ بعضًا من الألسنة الأوروبيّة(وهي لا تملكُ مُوافقًا للمصطلح الفرنسي-الإنجليزي خطابٍ)، توصّلتْ إلى تعويضه بمصطلح نصّ وإلى الكلام على لسانيّات النصّ. ومن ناحيةٍ أخرى، فإنَّ مصطلحيْ خطاب ونصّ اسْتُعْمِلا-بواسطة الاستقراء وعلى سبيل الفرضيّة التي تبدو خصبة- لِيَعْنيَا بالتّوازي أفعالاً حدثيَّةً، سيميائيّةً غير لسانيّة (كتاب الطّقوس الدّينيّة والفِلْم والشّريط المصوَّر، هي إذن ممّا يُعَدُّ بمثابة الخطابات أو النّصوص)، فاستعمالُ هذيْن المصطلحيْن، يقوم على المصادرة بوجود انتظامٍ نسقيٍّ،

مشدود إلى هذا النّوع من التّمظهرات.

-٢-

وفي إطار نظريٍّ مختلف بعضَ الشّيء-ولكنْ ليس نقيضًا للأوَّل- يمكن للخطاب أن يُحدَّدَ مع الملفوظ*. إنَّ الطّريقةَ التي يُنْظَرُ بها، على نحو ضمنيٍّ تقريبًا، إلى الملفوظ (أي مَا وقعَ التّلفّظُ به) تُحَدِّدُ موقفيْن نظريَّيْن ونمطيْن من التّحليل مختلفَيْن. بالنّسبة إلى لسانيّات الجُملة، فإنَّ الوحدة الأساسيّة للملفوظ هي الجُمْلة*: فسيُعْتَبَرُ الخطابُ إذن بمثابة النّتيجة (أو العمليّة) لترابط الجُمَل. أمّا لسانيّات الخطاب، من جانبها-وكما نراها- فإنّها تَعْتَبِرُ، خلاف ذلك، الوحدةَ الأساسيّة للخطابِ موضع النّظر بمثابةِ كُلٍّ من الدَّلالة: ليست الجُمَلُ إذن إلا أجزاءً (أو أقسامًا منتشرةً) للخطاب-الملفوظ (وهو ما لا ينفي، بالطّبع، أنَّ الخطاب يمكن أحياناً، بفعْلِ التّكثيف*، أن يتوفَّرَ على أبعادِ الجُملة).

-٣-

إنَّ تحليلَ الخطاب يسعى، عندما يتنزَّلُ ضمن اتّجاه نَحْو الجُمْلة إلى التّعرُّفِ-وإلى بناء نماذج- على مقاطع خطابٍ تُعْتَبَرُ بمثابةِ مُتَمِّماتٍ للجُمَلِ/ الملفوظات؛ لهذا وقع إعدادُ أو اقتراحُ مسالكَ مختلفةٍ، مثل:

أ - إقامة شبكات، تناظر بين الجُمَل و/أو متمِّمات الجُـمَل (ز. هاريس Z.Harris).

ب- صياغة قواعد ترابط الجُمَل، وهي ذات طبيعة، تارة منطقيّة وطوراً بل اغـــــــــــيّة.

ج - تحديد الإيزوتوبيات* النّحويّة للمقاطع (مع إضفاء المُعاودة*).

د- إعداد تمثيلات أكثر عُمْقًا، تبيِّنُ متمِّمات جُمَلِ السَّطح، إلخ.

وبالرّغم من أنَّ مسالك كهذه مُفيدةٌ، فإنّها لا تعدو أن تكونَ جزئيَّةً، ولا تبدو قائمةً على أيِّ نظريَّةٍ عامَّة للخطاب. وهي كثيرًا مَا تُذَكِّرُ بأعمالِ (إنشاء الفقرة) المندرِجة في برنامج التّعليم الثّانويّ، ويمكن أن تكون متْبوعَةً، في نفس الاتِّجاه، بـ(إنشاء الخطاب) في شكلِ نقاطٍ ثلاث...

-٤-

وخلافًا لذلك، إذا صادرْنا في نقطة الانطلاق بأنَّ الملفوظ/الخطاب يُشكِّلُ كُلًّا، فإنَّ المسالكَ التي يجب وضعُها في محلِّها ينبغي حينئذ أن تكونَ استنتاجيَّة-وليست استقرائيَّةً البتَّةَ- وأن تتمثَّلَ في تحليل مجموع الخطاب في أقسامه المكوِّنة له. وفضلاً عن ذلك، إذا ما تهيَّأَ لِتَمَشٍّ تَوْليديٍّ أنْ يُتَمِّمَ هذه المسالكَ، فإنَّ النّظريَّةَ السّيميائيّة تصلُ إلى النّظر في الخطاب باعتباره جهازًا في صورةِ «عَجينةٍ ذات رقائق متراكبة»، يتكوَّنُ من عدد مَا من مستوياتٍ× عميقة متراكبةٍ، سيكون الأخيرُ منها فقط، وهو الأكثرُ سطحيَّةً، قادرًا على تلقِّي تمثيلٍ* دلاليٍّ، قابلٍ للمقارنة، إجمالاً، بأَبْنيةٍ لسانيَّة «عميقة» (في المنظور التشومسكي): فمن وجهة النّظر هذه، سيظهرُ حينئذ نَحْوُ الجملة بمثابة الامتداد الطّبيعيّ لنَحْوِ الخطاب.

-٥-

إنَّ تصوُّرًا كهذا للخطاب، لكي يكون منخرطًا في النّظريّة العامّة للّغة، يقتضي أن يكون متوافقًا مع الأزواج التّقابليّة الأساسيّة لـ لسان/كلام، نظام/فعل حدثي، كفاءة/إنجاز من ناحية، ومتنزِّلاً ضمن منحى التّلفّظ* من ناحية أخرى. وسيقع التّمييزُ، وقد أُخذَ المصطلح كفاءة *؛ للدّلالة على مجموع الشّروط الضّروريّة لاختبار التّلفّظ، بين تشكُّلَيْن مستقلّيْن لهذه الكفاءة:

الكفاءة السّيميائيّة-السّرديّة والكفاءة على مستوى الخطاب (بالمعنى الدّقيق للكلمة). إنّ الكفاءة السّيميائيّة-السّرديّة واقعةٌ على مستوى أعلى، وهي سابقةٌ للتّلفّظ كما هو عليه. ويمكن النّظرُ إليها، انسجامًا مع ما ذهب إليه (يمسلاف) و (تشومسكي)، باعتبارها متكوِّنةً من مظاهر تقطيع، هي في الآن نفسه تصنيفيّة وتركيبيّة- وليس باعتبارها مجرّد مستوى جدوليٍّ*، على طريقة «اللّسان» السُّوسيريّ؛ فانسجامًا مع (سوسير)، يمكن اعتبارُها كما لو أنّها متوفِّرة على وضع متعالٍ (فالأشكال السّيميائيّة-السّرديّة، المُصادَرُ بأنّها كُلِّيَّة-والخاصّة بكلِّ المجموعات اللّسانيّة والماورالسانيّة-محتفظةٌ بذاتها، من خلال ترجماتٍ من لسانٍ إلى آخر، وهي قابلةٌ للتّعرّف عليها في السّيميائيّات غير اللّسانيّة). إنَّ الكفاءة السّيميائيّة-السّرديّة تتوافق إذن مع ما يمكن اعتبارُه- بمصطلحاتٍ لم تنضج بعد- أشكالاً (تصنيفيّة وبرمجيّة) للذّكاء الإنسانيّ. ويمكن -باعتبارها كفاءة- أن توصَفَ على أنّها نَحْوٌ* أساسيٌّ للملفوظ/الخطاب، سابقةٌ للتّلفّظ ومُفْتَرَضَةٌ من قبَله. وفي المُقابل، فإنَّ كفاءةَ الخطاب واقعةٌ على مستوى أسفل: إنّها تتكوَّنُ أثناء التّلفّظ، مُحَدِّدَةً أشكال الخطاب الملفوظة، وهي تصوغُها.

-٦-

إنَّ هذا التّفكير الموجَزَ في الطّبيعة المزدوجة للكفاءة كان ضروريًّا لإقامة فهمٍ جديد وتعريفٍ جديد، حصْريٍّ للخطاب. فلئن كان التّلفّظ، في واقع الأمْر- حسَبَ بنفينيست- هو «إنجازَ خطابٍ» بواسطة اللّسان، فإنَّ الخطابَ حينئذ هو بالضّبط ما يُفْرِزُه التّلفّظُ: وسيمكن القولُ، وقد عُوِّضَ، في تعريف (بنفينيست) هذا، بمفهوم «اللّسان» مفهومُ الكفاءة السّيميائيّة-السّرديّة، إنَّ صناعة الخطاب-أو إنجاز الخطاب* - تتمثّلُ في الاضطلاع بالأبنية السّيميائيّة-السّرديّة وتحوّلاتها إلى أبنية خطاب، وإنّ الخطابَ هو نتيجةُ هذا الاستعمال للأشكال العميقة، والذي يحمل زيادةً في مظاهر التّقطيع الدّالّة.

هكذا، يمكن لتحليل الخطاب، المختلِف عن التّحليل السّرديّ الذي يفترضه، أن يكون محلَّ نظرٍ.

-٧-

إنَّ تصوُّرًا كهذا للخطاب يُلْغي التّقابلَ التّقليديَّ بين الخطاب، وهو حوارٌ أحاديٌّ على مستوى ما وراء الجُملة، وبين التّواصل، وهو حوارٌ ثُنائيٌّ وتبادلٌ على مستوى الجُملة. إنَّ التّواصلَ*، وقد توقَّفَ عن أن يكونَ بنيةً غير لسانيّة، تجري مجرى القاعدة لتبادلات الرّسائل، يحْضرُ باعتباره منحًى أو مَعْلَمًا في المسار التّوليديّ* الذي يُظْهِرُ تارةً فاعلاً واحدًا-قائمًا بالفعل في التّلفّظ، يتحمَّلُ أدوارًا عامليّةً* مختلفة ويُرْسِلُها إلى سواه، وطوْرًا بنيةً فاعليَّةً× ثُنائيَّةَ القُطْب، تُنْتِجُ خطابًا مزدوج الصّوت (= «التّواصل»)، ولكنّها مع ذلك تقع على (إيزوتوبيا) دلاليّة، منسجمة، تكون أشكالُها التّركيبيّة قابلةً للمقارنة بأشكال الحوار الثّنائيّ× الماثِل، بعد التّلفّظ، في الخطاب/الملفوظ. وفضلاً عن ذلك، فإنَّ بنيةَ التّواصل ليست في حاجة أبداً- لكي تكون مفهومةً وموصوفةً- إلى تداوليَّةٍ* (بالمعنى الأمريكي) تكون خارِجَةً عنها. إنَّ عوامل* التّلفّظ، لكونها تنهض بكفاءة سيميائيّة-سرديّة تتجاوزها وتجعلها تشارك في الكون-السّيميائيّ، هي ذات كفاءة بالتّعريف و«تعرف التّواصل» دون مساعدة من الأطراف النّفسيّة-الاجتماعيّة.

-٨-

لكوْن مصطلح خطاب يمتدُّ تدريجيًّا إلى التّطابق مع مصطلح الفعل الحدثيّ السّيميائيّ وإلى الدّلالة أيضاً- كنايةً- على هذه السّيميائيّة أو تلك في مجموعها (بما هي نظامٌ وفعلٌ حدثيٌّ)، فإنَّ ذلك يُعيدُ طرْحَ قضيّة التّعريف بالسّيميائيّة* (بما هي موضوعٌ معرفيٌّ وموضوعٌ يُشكِّلُه الوصفُ). وينبغي في

واقع الأمر أن يوضَعَ في الاعتبار وجودُ اللّسانيّات في أصْلِ التّفكير السّيميائيّ؛ لكوْن اللّسان* الطّبيعيّ أيضاً لاَ يُعَرَّفُ فقط باعتباره يُجسِّمُ سيميائيَّةً (أو لغةً*)، ولكنْ لكوْنه يُعْتبَرُ-صراحةً أو ضمْنًا- بمثابة نموذج يمكن وينبغي أنْ يُنْظَرَ من خلاله إلى السّيميائيّات الأخرى. غير أنَّ اللّسان الطّبيعيّ، وهو دلاليًّا ممتدٌّ إلى الثّقافة، يُمَثِّلُ مجالاً رَحْباً، ننظر إليه باعتباره سيميائيَّةً كبرى، لا يمكن أن تُقارَنَ إلا بأخرى، لها نَفْسُ الأبعاد، هي سيميائيَّةُ العالم* الطّبيعيّ، الدّالّ؛ وفي مرّة واحدة، تظهرُ السّيميائيّات الأخرى بمثابة «سيميائيّات صغرى» واقعة أو متكوِّنة داخلَ هذه الأكوان. ولعلَّ السّيميائيّين السُّوفيات كانوا الأوائل في إثارة الشّكوك عندما قدَّموا مفهوم «الأنظمة الصِّيغيّة الثّانويّة» وقد سيءَ تعريفُه، ولكنّه مُثيرٌ جدًّا؛ للدَّلالة على هذه «السّيميائيّات الصُّغرى» التي تمتلك من المفروض، وقد انبثقتْ عن «سيميائيّات كبرى»، استقلاليّةً في التّصرّف و/أو الدّلالة. ويمكن القولُ: إنَّ «النّظام الثّانوي» السّوفياتي (وهو كنايةٌ تشمل الفعل الحدثيّ) يتوافق- إجمالاً- والخطابَ (وهو مفهومٌ تطوَّرَ في السّياق الفرنسيّ، حيث ينبغي أن يُؤوَّلَ، باعتباره فعلاً حدثيًّا، يفترِضُ النِّظامَ).

-٩-

ومع ذلك يظلُّ مصطلحُ خطاب، في ظلِّ هذا الفهم الجديد، غامضًا. إنَّ مجالاً سيميائيًّا مَا، يمكن أن يُسَمَّى خطابًا (خطاب أدبيّ أو فلسفيّ، مثلاً) بفعلِ إيحائه× الاجتماعيّ المناسب لسياق ثقافيٍّ بعينه (سيقول ج. لوتمان J.Lotman : إنَّ نصًّا متوسِّطيًّا مقدَّسًا، نعتبره نحن بمثابة أدبيّ)، بمعزلٍ وعلى نحو سابقٍ لتحليله التّركيبيّ أو الدّلاليّ. إنَّ نمذجةَ الخطابات، وهي قابلةٌ للإنجاز من هذا المنظور، ستكون إذن إيحائيَّةً وخاصّة بفضاءٍ ثقافيٍّ هو جغرافيًّا وتاريخيًّا محصورٌ، بمعزلٍ عن الوضع السّيميائيّ لهذه الخطابات.

-١٠-

حتّى وإن وقع تجريدُ المفاهيم الإيحائيّة للخطاب (التي يُحدَّدُ من خلالها- مثلاً- الخطابُ الأدبيُّ بواسطة الأدبيّة*)، فإنَّ قضيّةَ معرفة ماهية الخطاب- بالمعنى السّيميائيّ- تظلُّ قائمةً. وإذا ما وقع تفحُّصُ مختلف السّيميائيّات من وجهة نظرِ مكوِّناتها التّركيبيّة والدَّلاليّة، فسيُلاحَظُ أنَّ بعضًا منها-السّيميائيّة الأدبيّة* مثلاً- لا تكترثُ للمضامين المُحَدَّدة، وأنَّ بعضًا آخرَ منها- خلافًا لذلك- يكترث للانتظامات التّركيبيّة المحتمَلة: فـ«السّرد النِّسوي» الّذي صاغه (ك. شبرول/ C.Chabrol)، الذي يُعتبَرُ بمثابة تقطيعٍ أدنى للمضامين، هو قابلٌ لأنْ يتحدَّدَ في أشكالِ خطابٍ متنوِّعة جدًّا. أمّا وقد أُخذَتْ كلُّ المضامين- مهما تكن- على محملِ (الأدبيّة)، فإنَّ الخطاب الأدبيّ، لا يمكن أن يؤسِّسَ خصوصيَّتَه عند الاقتضاء إلا على الأشكال التّركيبيّة التي يستخدمها. غير أنَّ تنوُّعَ الأشكال فيه هو على غرار السّيميائيّة الأدبيّة التي تحضر أكثر، باعتبارها قائمةً طويلةً من أشكال الخطاب، وليس باعتبارها بنيةً تركيبيَّةً، قابلةً للحَدِّ. فإذا كان هناك (خطابات) أدبيّة، فلا يمكن مع ذلك الكلامُ على (خطاب أدبيّ). ومن جانب آخر، فإذا أمكن القولُ، مع التّفكير في «السَّرد النِّسويّ»- ولكنْ أيضاً في حُقُولٍ دلاليَّة تُسَمَّى (خطابًا سياسيًّا)، (خطابًا دينيًّا)، إلخ-: إنّه توجدُ تنظيماتٌ عميقةٌ للمضمون، قابلةٌ للصِّياغة، باعتبارها أنظمةَ قِيَم* أو باعتبارها (إبستيميَّات)*، أي: باعتبارها تَراتُبيَّات تَوْليفيَّة، فإنَّ نظريَّات القِيَم* هذه قابلةٌ لأنْ تتجلَّى في كُلِّ أنواع الخطاب. وهذا يرجعُ إلى القول: إنَّ المحلَّ الدَّلاليَّ للخطابات، ينبغي أن يُعالَجَ بمنأى عن نَمْذَجتها التّركيبيّة التي ستظهرُ بلا شكٍّ، عندما ستكون إقامتُها متقدِّمةً، باعتبارها بعيدةً جدًّا عن النَّمْذَجَة الحاليّة، الإيحائيَّة لأجناس* الخطاب.

-١١-

يمكن القولُ- للعودةِ إلى النّظر في منحى التّلفّظ الذي يُجسِّمُ موضعَ

توْليدِ الخطابِ-: إنَّ شكلَ الخطاب المُنْتَج، يرتبط بالاختيار المزدوج الذي يجري داخِلَه. فإذا ما وقعَ النّظرُ في الأبنية السّيميائيّة-السَّرديّة على أنّها قائمةٌ من الأشكال القابلة لأن تكونَ ملْفوظات، فإنَّ التّلفّظ مَدْعُوٌّ إلى أن يختارَ منها أبنيةَ الأشكال التي يحتاجُ إليها من أجل «إضفاء الخطاب»: هكذا، فإنَّ الاختيار بين الأبعاد التّداوليّة* أو العرفانيّة* للخطاب المُرْسَل، والانتقاء الذي يكون بين الأشكال الّتي تُناسِبُ خطابَ بناءِ الفاعِل (انظر الرّواية التّعليميّة Bildungsroman[٢] والأشكال التي يقتضيها خطابُ بناءِ الموضوع (انظر -مثلاً- طريقة إعداد الحساء بخضار الحبق)، إلخ، يُحدِّدان مُسبقًا نمطَ الخطاب الذي سيظهرُ في النّهاية. ومن جانبٍ آخر، فإنَّ دمْجَ آليّات التّعطيل× والتّوْصيل× التي تُحدِّدُ التّلفّظَ، باعتباره نشاطَ إنتاجٍ، لا يمكن أنْ يُعْتبَرَ إلا بمثابةِ عمليَّةٍ انتقائيَّة تختارُ، من داخِل توْليفةٍ وحداتٍ* الخطاب الذي تقدرُ على إنتاجه هذه الآليَّة، وحداتٍ مفضَّلَةً بعينها و/أو ترتيباً مُفَضَّلاً بعينه للوحدات. وفي هذه الحالة أو تلك، وسواء تعلَّق الأمرُ بالكفاءة السّيميائيّة-السَّرديَّة أو بكفاءة الخطاب على نحوٍ مخصوص، فإنَّ إنتاجَ خطابٍ مَا، يظهرُ - باعتباره اختيارًا متواصِلاً للإمكانات- وهو يشُقُّ الطّريقَ عبرَ شبكاتٍ من الإكراهات.

ملفوظ، كفاءة،

إنجاز الخطاب، إنجاز نصّيّ،

توْليديّ (مسار ~)، **السيميائية**، **أدبيّة** (سيميائيّة ~)، **بلاغة.**

الحواشي:

(١) عن معجم (السّيميائيّة: المعجم المعلّل في نظريّة اللّغة لقريماس وكورتيس)، باريس، هاشيت، طبعة١٩٩٣م.

(٢) Bildungsroman: مصطلح ألمانيّ يعني رواية تعليميّة أو رواية تكوين أو تربية، وهو جنسٌ أدبيٌّ روائيٌّ ظهر بألمانيا في القرن الثامن عشر (المترجِم).

البعد السيرذاتي
في كتاب (الأوراق) للصولي (ت ٣٣٥هـ)
قراءة ثقافية

صابر الحاتم - السعودية

يعدُّ كتاب الأوراق مستودعاً تراثياً مهمًّا، يشهد له ما اجتمع لمؤلفه من مادة أدبية وتاريخية مهمة، لم تجتمع لغير أبي بكر الصولي[١]، تيسرت له من طبيعة صلاته برجال البلاط العباسي مدة طويلة، إضافةً إلى ارتباطه بالطبقة العالمة، من أكابر العلماء والشعراء والأدباء، فيقع للناظر في كتاب (الأوراق) الولوج في مجالس الحُكّام العباسيين، والاحتكاك بالرؤساء وأكابر الجُند؛ ولذلك كله سيجد في كتاب الأوراق ما يدهشه من مادة تاريخية غزيرة، عزيز وجدانُها، وتراجم كثيرة، وأخبار، يدبجها قلم أخباري أديب، و أشعار كثيرة، لعل أيسرها أنك واجد ديوان الخليفة (الراضي) كاملاً في الكتاب. وقد اعتمدت أثناء إحالتي على الكتاب أن أذكر الجزء الذي أحيل عليه بعنوانه الفرعي الخاص؛ إذ ظهر كتاب الأوراق على يد المستشرق (ج.هيورث.دن)، وقد نشره في ثلاثة أجزاء، هي (أخبار الراضي بالله والمتقي لله) و(قسمٌ من أخبار الشعراء) و(أشعار أولاد الخلفاء). وسأحيل أيضاً بذات الأسلوب على الجزء الذي عثر عليه خلف رشيد نعمان، ونشره بعنوان(قسمٌ من أخبار المقتدر بالله العباسي).

وأثناء نظري في الكتاب؛ أثار انتباهي جانبه السيرذاتي، الذي ظهر بكثرة جزء (أخبار الراضي بالله والمتقي لله). وأهم ما وقفت عليه أني وجدت ما يبرز السيرذاتي موقوفاً على حالتين : الأولى تُروى بلذّة التذكّر كما يعبّر (جورج ماي)[٢]، والثانية ترتبط بنفث المصدور كما يعبّر عنها الصوليُ نفسه .

فأما الحالة الأولى (لذّة التذكر) فتبرز في علاقة الصولي بعلية القوم من

الخلفاء والأمراء والوزراء، وتحيل لهجة الصولي في الكلام عنها على لذّة كبيرة، فالصوليّ -مثلاً- يتحدث عن غشيانه الكثير لمجالس ابن المعتز[٣]، فتكشف الأخبار عن تقدير ابن المعتز للصولي؛ إذ يقطع الكلام ويعيده لحضور الصولي[٤]، كما تكشف عن إكبار الصولي لابن المعتز؛ إذ يقيد شعر ابن المعتز في دفتر لا يفارقه أبداً، والأخير يسأل الصولي عن العلم في علاقة هي أشبه بالمذاكرة[٥]، كما أن الصولي يروي عن ابن المعتز كثيراً[٦].

وتكمن حالة لذّة التذكر العظمى إبان خلافة الراضي، وقد مهّد لها خير تمهيد تأديب الصولي للراضي[٧]، فقد أثّر ذلك في علاقتهما بالغ الأثر، فكان الصولي بعد ذلك موضع ثقة الراضي، فهو الذي اقترح عليه لقب (الراضي)[٨]، وهو الذي اقترح عليه أسماء مجالسيه في أول خلافته[٩]، وبدا الراضي في بعض المواقف -بعد خلافته- في مظهر التلميذ عند الصولي؛ يستشيره[١٠]، ويبثّ إليه همومه[١١]، والصولي يصبّره ويثبّته[١٢]، وكان بالغ السخاء على الصولي[١٣]، فكان موضع حبور الصولي وسروره، إذ كان الصولي ينظر للراضي كما ينظر الصانع صنعته، فهو عنده:«من أطبع ملوك بني العباس في الشعر وأكرمهم عشرة لجلسائه، وما رأيت وما سمعت بخليفة أحسن منه أخلاقاً ولا أسمح بكل شيء من المال والطعام حتى تفرط،... ولا تعاظمه شيءٌ يهبه»[١٤]، ويقول عن مِدَحه للراضي -معلّقاً على قصيدة بعينها قالها مدحاً للمتقي-:«وليس هذا الشعر كجودة أشعاري في الراضي بالله؛ لأن ذلك كان أعلم الناس بالشعر فكنت أتنخّل له الألفاظ وأختار علوي الكلام»[١٥].

وأنى له ألا يتلذذ وألا يطنب في مدح الراضي وقد أعطاه يوماً وأجزل لمجرد أنه استطاب طعاماً، وطلب أن يُرفع له لغد، فسرَّ ذلك الخليفة وأعطاه - مع ابن العروضي-[١٦] وأجزل، «فضجَّ الجلساء لذلك وسألوا أن يُفعل لهم مثل ذلك، فقال: ألا أن هذين استطابا طعامنا، فأزالا منه لغدٍ ما يقصُرُ عن كفايتهما، فأحببنا أن نتمم أمرهما بما فعلناه»[١٧].

وكذلك كانت حاله مع بجكم(أمير الأمراء)، فكان«في أرغد عيش وأحسن حال»[١٨]، فكان بجكم مع إكرامه للصولي، يخصه ببعض الحديث دون غيره[١٩]، وظهرت لذته بحقبة بجكم في ثنائه على الرجل إبّانَ حديثه عنه[٢٠].

كما يذكر الصولي بأن له علاقة بالمقتدر(٢١)، وبعلية القوم، مثل علي بن عيسى(٢٢)، والوزير ابن الفرات(٢٣). وهذ الأخبار وإن كانت قليلة ومرتبطة بمواقف إنشادٍ، عادة ما يستحسن الممدوح فيها ثناء الصولي ويجزل له العطية .

ومما مرَّ، نجد الصولي في حالاته السابقة كلها يقوم المقام السني، ويرفل في سعة من العيش، ويضطرب في غدقٍ من العطاء، وقد ساقها الصوليٌّ، استجابة للذّة تذكر نظارة العيش وبهائها.

أما الحال الثانية : فوصفها الصولي (بنفث المصدور)، وكانت جذورها في كتاب (الأوراق) في آخر عهد الراضي، عندما تغيّر الراضي عليه، حتى ساوى به من لم يكن يساويه من الجلساء، وكان يعبث بالصولي، ويبالغ في ذلك(٢٤)، وكان يمدحه حال غيابه ولا يفعل إذا حضر، وعزم على أن يحجبه عنه أياماً(٢٥)، وكان يصل الجلساء ولا يصل الصولي(٢٦)، لكن الصولي بقي وفيّاً للراضي وعزا تغيّره إلى علّته ومرضه(٢٧).

واستمرت حال الصولي تتغير، وأهم ما يتصل بحالة نفث المصدور منها -في نظري -خبران ذكر فيهما نكبتين وقعتا له، يقول في الأول:» فأما خبري أنا... فإن الديالم في يوم الاثنين صاروا إلى دار ابن ينال الترجمان وهي ملاصقتي بقصر عيسى، فنهبوها وصعدوا سطوحها، فوجدوها كالمتصلة بسطوحي، فنزلوا من على فوق سطوحي وأنا غافل، ولي مجلسٌ، وعندي خلقٌ من أصحاب الحديث وأهل الأدب، فوثبنا إليهم وكلمناهم، فما نفعنا شيئاً، وخرج حرمنا هاربات ولم يتركوا لي شيئاً من ذخائر وغيرها، إلا أتوا عليها وأخذوا لي نحو مئتي قطعة من الثياب، أكثرها من كسي الخلفاء وخلعهم، وأخذوا من الزجاج الفاخر والصيني ما لا يضبطه عددي، ووجدوا قطيعة من دفاتري فنهبوها، وأخذوا كل ذخيرةٍ لعيالي وثوب وجدوه لهم...فوالله ما اكتسيت ولا عيالي إلى وقتنا هذا، وإني لفقيرٌ مذ ذاك، لا رزق لي، ولا اتصال بمن يصلني وينفعني، أتقوّت أثمان دفاتري وثمن بستانٍ لي، كان عيشي وجنّتي ...فسبحان من أفقرني»(٢٨).

والخبر الثاني ذكر فيه نكبة أخرى، يقول:»جمع بعض جيراني بقصر عيسى جماعة من العيّارين ووهب لهم دراهم...وبثّهم في نواحي بغداد، يصيحون ألا

إن الصولي قد خرج مع البريدي...ووجّه بهم إلى بستاني الذي بحضرة بستان حميد، فكسروا دواليبه وجمروا نخله وهدموا أبنية أنفقت عليها ألفي دينار... ورجعت من عُكبرا، فرأيت ذلك، وعلم به سيف الدولة، فقال ضع يدك على من شئت، فكرهت أن أصدقه عن الحال في فعل جاري، وجاءني أهل تلك الناحية، فعيّنوا لي جماعة فذكرتهم له، فأمر بقطع أيديهم، فنظرت فإذا ما مضى لن يعود وما أفعله بهم يُحقد عليَّ أمثالهم...فيا عجباً لقوم حجبت عنهم وكان رئيسهم لي على هذه الحال، أتّهم فيهم بمثل هذه التهمة ويفعلُ بي مثل هذا الفعل، ثم يضرني ذلك عند بعضهم إلى الآن»[٢٩].

وإذا ما قيل: لماذا يُثارُ هذان الجانبان دون غيرهما؟! إذ إن مظاهر السيرذاتي في أخبار كتاب الأوراق متعددة، منها: أن الصولي -مثلاً- ينتقد بعض الشخصيات، مثل: المتقي لله[٣٠]، وابن أبي طاهر[٣١]، والحلاج[٣٢]، ويثني على بعضها، مثل: عون بن محمد[٣٣]، والراضي[٣٤]، وابن المعتز[٣٥]، وأحياناً ينهض بدور تحليل بعض الشخصيات، مثل: الراضي[٣٦]، وبجكم[٣٧]؟! فإن من شأن ذلك أن يوقف القارئ على جوانب متعددة من ذات الصولي ؟!

أقول: إن ما يمنح ما نحيت إليه أهمية هي أقوالٌ خاصة للصولي، تتصل بحالة (نفث المصدور)، منها قوله:«ولولا خوفي من إطالة الكتاب بما لا يحتاج الناس إليه ولا يبالون بعلمه، لذكرتُ ما أتفرج به، فإني كالمصدور، يستريح إلى النفث، وكالإناء، ينضح بما فيه، والحمد لله على كلِ حال، هو حسبي وعليه متّكلي»[٣٨].

ويقول أيضاً في خبر آخر:« قد قضيت وطراً من ذكر حالي وإعلامي من يعلم حقيقتها وما جرت عليه، تفرّجاً بذلك واستراحةً إلى شكواه إلى الناس»[٣٩].

تُظهر هذه النقول الصوليَّ كارهاً لما يقول في تلك المواضع، فهي إطالة لا يحتاجها الناس، ولولا حالة الصولي الحرجة التي اضطرته للبوح؛ طلباً للتفرّج وشيء من الراحة لما ذكرها.

في حين أن الصولي يذكر كلَّ ما يتعلّق بحاله إذا ما اتصل الخبر بذكر شخصية أخرى، إذا ما اتصل الخبر بعطية، أو بموقف يظهر فيه الصولي عزيزاً، ففي تلك الحالة يكون الخبرُ علماً يحتاجُ إليه الناس، وفي الأخرى هو من قبيل التطويل الذي

لا فائدة منه. إن هذا الصنيع من الصولي قد يقوم دليلاً على تقليد أو نسق ثقافي عربي في مجال التراجم، فالترجمة وذكر الوقائع نشاط تأليفي لا يصح أن تقوم به الشخصية موضوع الترجمة، وإنما يقوم به مؤلفون آخرون، فيكون ذلك حينها علماً يستحق أن يتناقله الناس وأن يتداولوه، لكن إذا ما تحدّث الرجل عن نفسه، فإن ذلك من العيب الذي يجب على المؤلف أن يتنكّب عنه ويحذر منه، بل ويعتذر عنه –كما فعل الصولي– إذا وقع .

لكن الصولي مع ذلك قد تحايل على هذا النسق بدهاءٍ بارع، إذ كان في الأخبار التي سقتها في حالة لذّة التذكّر، ينقل للقارئ ترجمة غير مباشرة، تعرض علمه وشعره واحتكاكه بعلية القوم، خارقاً النسق الثقافي المستقر. ومما ينهض دليلاً على ما أقول أنه ترجم لبجكم؛ لكي يبقى ذكره وليهبه الخلود[٤٠]، الذي وهبه لنفسه في صورة زاهية، يعتزُّ بها ويظهرها بين عليه القوم، وصورة أخرى، لم يرد لها أن تبين، فذكرها على وجه الاستحياء والاعتذار.

إن هذا يذكرني بقول المستشرق (ماريوس كانار)، ويعطي جُزءاً من رأيه في كتاب (الأوراق) أهمية خاصة، إذ قال بأن الصولي: «أراد أن يكتب مذكرات خاصة»[٤١]، وتمنيت أن (كانار) قبل أن يتّهم الصولي بضمور الوعي بالتاريخ أنه اختبر مسألة كتابة المذكرات هذه، فربما كان التاريخ هامشاً على مذكرات الصولي، وهو ما تصرّح به قولته تلك[٤٢].

أخيراً قد كانت هاتان الزاويتان مرتكزاً، أحسبه جيداً لقراءة كتاب (الأوراق) من باب السير ذاتي، إذ تضافرتا في إظهار الكتاب في شكل الترجمة المبطنة للصولي، فكانت حالة لذّة التذكر ترجمة لحال القوة والثراء والاتصال بفضاء السلطة العليا، وكانت إلى جانب ذلك موضع اعتزاز الصولي، وكانت حالة نفث المصدور ترجمة للصولي حال الافتقار والانكسار؛ لذلك كانت تُعرض على حياء واعتذار، ولعل الحالتين تكوّنان مرتكزاً ظريفاً لإعادة قراءة الخبر في مؤلفات الصولي بشكل عام .

الحواشي:

(١) هو محمد بن يحيى بن عبد الله، أبو بكر الصولي، وقد يعرف بالشطرنجي: نديم، من أكابر علماء الأدب. نادم ثلاثة من خلفاء بني العباس، هم: الراضي والمكتفي والمقتدر. وله تصانيف، منها (الأوراق) في أخبار آل العباس وأشعارهم، طبع منه (أشعار أولاد الخلفاء) و(أخبار الراضي والمتقي) و(أخبار الشعراء المحدثين). ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ط١٥

(بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م)، ٧/ ١٣٦.
(٢) أو متعة التذكر، انظر: جورج ماي، السيرة الذاتية، ط١، تعريب : محمد القاضي، وعبدالله صولة (أبها: النادي الأدبي، ١٤٣٢هـ)، ص٧٢.
(٣) انظر: أخبار المقتدر بالله العباسي، ص٧٧.
(٤) انظر: السابق، ص٩٦، و١١٨.
(٥) انظر: السابق، ص٨٦، و٨٣-٨٤.
(٦) من ذلك انظر: أشعار أولاد الخلفاء، ص٩٨.
(٧) انظر: أخبار الراضي، ص٢٥، وأخبار المقتدر بالله، ص٥٠. وقد حفظ الراضي أكثر شعر الصولي. وكان يحسب ذلك للصولي، يقول: "حبب إليَّ الأدب، وسنّى إليَّ قول الشعر، وعرّفني نقده وتعب معي فيه". أخبار الراضي، ص١٤٩.
(٨) انظر: أخبار الراضي، ص٢.
(٩) انظر: السابق، ص٨.
(١٠) انظر: السابق، ص٧٨.
(١١) انظر: السابق، ص٦٦.
(١٢) انظر: السابق، ص١٦-١٧.
(١٣) انظر: السابق، ص٥٧.
(١٤) انظر: السابق، ص١٩.
(١٥) انظر: السابق، ص١٩١، يعضد هذا حديثه عن زائية: "هي خير زائية قيلت قطُّ". أخبار الراضي، ص٣٢.
(١٦) فوُضع بين يدي كل واحد منهما الطعام المرفوع ومعه "جامٌ فيه دراهم مثل ما في الرغيف". أخبار الراضي، ص٥٧.
(١٧) انظر: السابق، ص٥٧.
(١٨) السابق، ص١٩٤.
(١٩) انظر: السابق، ص٤٣.
(٢٠) انظر: السابق، ص١٩٤.
(٢١) انظر أخبار المقتدر بالله العباسي، ص٤٠-٤١.
(٢٢) انظر: السابق، ص١٩٠.
(٢٣) انظر: السابق، ص١١٥.
(٢٤) انظر أخبار الراضي، ص١٤٩.
(٢٥) انظر: السابق، ص١٤٩.
(٢٦) انظر: السابق، ص١٥٠-١٥١.
(٢٧) انظر: السابق، ص١٤٩.
(٢٨) أخبار الراضي بالله، ص٢١١.
(٢٩) انظر: السابق، ص٢١٩.
(٣٠) انظر: السابق، ص١٩٣.
(٣١) أخبار الشعراء، ص٢١٠.
(٣٢) قسم من أخبار المقتدر بالله العباسي، ص٢٢٥.
(٣٣) أشعار أولاد الخلفاء، ص٣٢.
(٣٤) قسمٌ من أخبار المقتدر بالله العباسي، ص٥٠، وأخبار الراضي، ص١٩.
(٣٥) انظر: السابق، ص٨٦.
(٣٦) أخبار الراضي بالله، ص٤٣.
(٣٧) انظر: السابق، ص٤٣، ١٩٤.
(٣٨) السابق، ص٢١٢.
(٣٩) السابق، ص٢١٩.
(٤٠) السابق، ص١٩٤.
(٤١) أنقل آراء المستشرق (كانار) عن محاضرات الدكتور محمد القاضي لطلبة الدكتوراه لمقرر (قضايا أدبية) عام ١٤٣٢/١٤٣٣ه، المحاضرة الثانية (الاثنين ٢٨/٣/١٤٣٣هـ)، ص٨.
(٤٢) السابق، ص٨ .

فائدة الاستعارة

عبد الجليل ناظم - المغرب

يقسم عبد القاهر الجرجاني الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة. ما معنى الفائدة؟ إذا استحضرنا الجملة أو النص فإن الفائدة تحصل بين فراغين دلاليين حيث يكتفي المتلقي، يكتفي إحساساً منه باكتمال المعنى. تلك هي الفائدة. لكن الأمر لا يبدو بهذه البساطة حين يتعلق الأمر بالاستعارة. إن جملتين لهما الآلية نفسها، تختلفان من حيث الفائدة؛ ذلك لأن فكرة التوصيل أو الإخبار تختلف حين تكون الاستعارة مفيدة، تختلف في كل المكونات: في مقصد المتكلم، في علاقة اللفظ بمعناه، في طبيعة التلقي، وأخيراً في طبيعة ووظيفة اللغة.

هذا محور أساس لفهم قضية الاستعارة كما عالجها الجرجاني في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة). لا نسعى لعرض كل ما جاء في الكتابين. نريد أن نبين مصدر الجدة في هذا التقسيم الذي يبدو في الظاهر مجرد (ولع بالتصنيف)، لكن التدقيق في فرضياته وفي خلفياته وأيضاً في الجدال الطويل الذي صاحبه، يجلي خطورته في إرساء نظرية للفهم والتفسير.

ينطلق وصف جملة الاستعارة عادة مما يحدث فيها من إبدال، الذي يعبر عنه بمصطلح (النقل)، حيث يتم نقل اللفظ «عما وضع له في اللغة واستعماله في معنى غير معناه». هذا التعريف، الذي تبناه أغلب النحاة، عام وينطبق على حياة اللغة التي تعدد معاني المبنى الواحد؛ للتعبير عن اللامحدود بما هو محدود، لكنه

لا يصف الجملة الاستعارية وصفا كافياً. ينتقد الجرجاني هذا التعريف ويوضح ثغراته: إنه يختزل الاستعارة في عنصر المشابهة ويفسرها بإجراء النقل، ويبسط التباس علاقة اللفظ بمعناه، ولا يهتم بالتأويل، والنتيجة أنه يضع كل أساليب القول في مرتبة واحدة[١]. ما العمل إذن؟

يشتغل الجرجاني لإعادة النظر في الوضع الكلي للجملة الاستعارية باستقصاء حالاتها في الإفراد والتركيب، في الجملة وفي النص في مقصد المتكلم وتأويل المتلقي. ينتهي إلى وصف مختلف، نلخصه في أربعة مصطلحات: الادعاء، المبالغة (لا بمعناها عند النقاد)، التداخل، التأويل. وهو وصف أكفى، يميز الوضع الخاص لغرابة استعمال الإنسان للغة حين يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر، وحين يقبل التباس المعاني وغموضها. لا يقف الأمر عند هذا الحد؛ لأن الاستعارات تتفاوت في الكيف، لذلك يتدرج الاستقصاء من الأدنى إلى الأقصى حسب درجة القوة التخييلية، جاء في (الأسرار): «وأنا أريد أن أدرجها من الضعف إلى القوة، وأبدأ في تنزيلها بالأدنى، ثم بما يزيد في الارتفاع؛ لأن التقسيم إذا ارتفع في خارج من الأصل فالواجب أن يبدأ بما كان أقل خروجاً منه وأدنى مدى في مفارقته»[٢]. إذن، تصنيف الجمل الاستعارية اختبار لحالات الوصف المقترح مع ترتيبها تصاعديًّا.

لننظر كيف يضع مسلمة (النقل) و(المشابهة) موضع الشك أو موضع التساؤل وهو يحلل قول لبيد[٣]:

وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

التمعن في استعارة (اليد للشمال) كما جاء في الشطر الثاني من البيت يؤدي بطريقة مدهشة إلى تجاوز وصف الاستعارة بركنيها النقل والمشابهة. يقول الجرجاني: «لا خلاف في أن اليد استعارة، ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده، يقلبه ويصرفه كيف يريد»[٤]، لقد قدمت الاستعارة (الشمال)

بطريقة تخييلية، بعيدة عن الريح كما يعرفها المتلقي في الطبيعة، وهي ناتجة عن تفاعل مكونات الجملة وتداخل معانيها، إن إبراز علاقة المشابهة سيكون ملتوياً، كأن تقول: شبهت الشمال بالإنسان، وبعد حذفه، احتفظ بلازم من لوازمه، وهو (اليد) وأضيفت إلى الشمال. هذا الوصف يبعدنا عن الاستعارة ويلحقنا من جهة بالتشبيه ومن جهة ثانية بالمجاز المرسل، مع العلم بأن الاستعارة تختلف عنهما في بنيتها وفي مقصدها، وخاصة في التوتر الذي تخلقه العلاقة الجديدة في حركة المعاني بألفاظها. إذن لا سبيل إلا في وصف الاستعارة بما يميزها، حينها وحينها فقط تكون مفيدة، لنتصور جملة استعارية تنقصها العناصر الأربعة، تصبح غير مفيدة، بمعنى أنها استعارة للتوسع اللغوي، كأن أقول عن اللون: بني أو برتقالي، أو أن أتحدث عن رأس الجبل أو رأس الطريق، حينها قد يرد وصف هذه الجمل بالنقل أو المشابهة.

تدخل الاستعارة في حياة أكثر ثراء، حين تمتد في السياق النصي، فتتجاوز التصنيفات القائمة على ثنائية الحقيقة والمجاز. أورد الجرجاني في فصل (تناسي التشبيه والاستعارة): كيف تصبح الصورة البلاغية واقعاً مدهشاً وقابلاً للتعليل؟(٥). لننظر تعليقه على البيتين التاليين:

قامت تظللني من الشمس   نفس أعز علي من نفسي
قامت تظللني ومن عجب   شمس تظللني من الشمس

«فلولا أنه أنسى نفسه أن ههنا استعارة ومجازاً من القول، وعمل على دعوى شمس على الحقيقة؛ لما كان لهذا التعجب معنى، فليس ببدع ولا منكر أن يظلل إنسان إنساناً و يقيه وهجاً بشخصه»(٦). والجدير بالانتباه أنه يعامل التشبيه معاملة الاستعارة، حين يتعلق الأمر بالسياق التخييلي كما هو واضح في المثال التالي:

هي الشمس مسكنها في السماء   فعز الفؤاد عزاء جميلا
فلن تستطيع إليها الصعود   ولن تستطيع إليك النزولا

«فصورة هذا الكلام ونصبته والقالب الذي فيه أفرغ يقتضي أن التشبيه لم يجر في خلده»، أن ينسى أو يتناسى المتلقي أن هناك استعارة في النص، يعني أن قوتها التخييلية قد أدمجت في الواقع وأصبحت فاعلة في رؤيته وتصوره.

يستنتج الجرجاني من هذا الاستقصاء الموسع أن وضع الاستعارات يختلف ويتنوع، لكن بالاستناد إلى المفاهيم الأربعة السابقة الذكر، أي: الادعاء والمبالغة والتداخل والتأويل. وهي التي تحدد معنى الفائدة في الاستعارة، أما اختيار ترتيب مدى قوتها فيخضع لمعايير ثلاثة: القرب والبعد، الإجمال والتفصيل، الخفاء والجلاء. وهكذا إذا انطلقنا من الأدنى؛ تكون الاستعارة قريبة ومعناها مأخوذ بالإجمال ومميز بالوضوح، وإذا انتهينا إلى الأقصى؛ تكون الاستعارة بعيدة ومعناها يقوم على التفصيل ومميز بالخفاء. إذن قوة الاستعارة كامنة في التباس المعاني وتداخلها بما يستدعي الحاجة إلى (التأويل)، والمفارقة تكمن في انعكاس هذا التشعب على علاقة المبنى بالمعنى، فكلما ضاق المبنى؛ اتسع المعنى، وكلما تنوعت مصادر إدراك المعنى؛ دقت مسالك التأويل.

يقف الجرجاني في موقف دقيق بين من يقول بأن كل اللغة مجاز، ومن يقول بأن لا مجاز في اللغة، وقولته شهيرة بأن لا إفراط ولا تفريط، ويتسرب موقفه في اعتباره الاستعارة قاعدة من قواعد توسع اللغة، لكنها تصبح غير استعارية بفعل الاستعمال، أي: تصبح غير مفيدة، في حين تبقى الاستعارة المفيدة حية وغريبة ومطلوبة في كل ثقافة حية.

الحواشي:

(١) الشيخ الإمام عبدالقادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، د.ط، تحقيق محمد عبده (القاهرة: مكتبة القاهرة، ١٣٨١هـ/١٩٦١م)، ص٢٨١.

(٢) الشيخ الإمام عبدالقادر الجرجاني: أسرار البلاغة، د.ط، تحقيق هليمت ريتر (إستانبول: مطبعة المعارف، ١٩٥٤م)، ص٥١.

(٣) دلائل الإعجاز، ص٢٨٣.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

(٥) أسرار البلاغة، ص٢٨٠.

(٦) السابق، ص٢٨٠.٢٨١.

نظرية التلقي والتأويل
في النقد الأدبي عند العرب

د.محمد يوب - المغرب

في أواسط القرن الماضي، ظهرت عدة نظريات نقدية، تهتم بدراسة النص الأدبي؛ ومنها المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، التي تسلط الضوء على الكاتب وظروفه، كما ظهرت مناهج أخرى، اهتمت بسلطة النص وأكدت على دراسته دراسة داخلية كما عند الشكلانيين الروس، وعند (رولان بارت) الذي حث على دراسة النص ولا شيء غير النص، وأكد على موت المؤلف؛ من أجل حياة النص، وذلك من خلال تفاعلاته البنيوية، الداخلية.

وكان لذلك الجدل والصراع القائم بين هذه المناهج النقدية والنظريات المعرفية المتباينة الأثر الواضح في ميلاد جمالية التلقي في النقد المعاصر(الهيرمنيوطيكا) مع مدرسة كونستونس الألمانية، بقيادة (هانز روبرت ياوس، وفولف جونج إيزر).

وقد اعتمدت هذه النظرية على المتلقي ودوره في تمام النص الأدبي؛ على اعتبار أن هذا الأخير يكتب بثلاثة أياد؛ يد الكاتب ويد النص و يد القارئ، والنص يبقى كسولاً إن لم يكن القارئ شريكاً في إنتاجه، بل إن النص الأدبي أنشئ من أجل القارئ، وإن النص الأدبي أثر مفتوح [1] يحيا ويستمر في الوجود، من خلال تعدد القراءات.

لقد أحدثت نظرية (جمالية التلقي والتأويل) ثورة عارمة في مجال

الدراسات الأدبية والنقدية، وفي تاريخ الأدب الحديث؛ وذلك بوصفها نمطاً جديداً في الدرس الأدبي.

ومنهم من يرجع بداية هذه النظرية لحقبة قديمة من هذا الزمن، حيث استخلص (روبرت هولب) من الوظيفة الاتصالية للبلاغة نقطة بداية لنظرية التلقي، حين قال:» وكتاب فن الشعر لأرسطو باشتماله على فكرة التطهير -بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية- يمكن أن يعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي»[٢]، بمعنى أن تاريخ نظرية التلقي والتأويل يعود إلى (نظرية المحاكاة) عند أرسطو[٣]؛ لاشتمالها على فكرة التطهير التي تقوم وتنهض على استجابة المتلقين وردود أفعالهم تجاه الأثر الأدبي.

حقيقة الأمر أن الإنسان كان يمارس التلقي ويؤول ما يسمع منذ بداية حياته، ولكن كان ذلك بشكل مبسط وسهل، ثم أخذ يتدرج شيئاً فشيئاً، إلى أن أصبح لنظرية التلقي والتأويل القواعد والنظريات التي تخصها.

١- التلقي والتأويل عند العرب:

منذ القدم إلى الآن، كانت ومازالت نظرية التلقي والتأويل محل نقاش وجدل، فبالرغم من أن علماء الغرب هم من وضع أسس هذا العلم؛ فإنه يمكن القول بأن العرب اهتموا كذلك بأهمية تلقي النصوص وتأويلها. وقد انصب اهتمامهم في هذا المجال بتلقي النص الديني؛ لأن فيه نصوصاً تفهم منذ الوهلة الأولى، وأخرى تحتاج إلى الاستعمال العقلي.

في المجال الأدبي، كانت ظروف التلقي الأدبي تفرض على المبدع أن يعرض إبداعاته بنفسه على أكبر عدد من المتلقين في الأماكن المتاحة لذلك، وأقيمت الأسواق الأدبية لإلقاء الشعر، والمحافل الجماعية لسماع الخطباء، مثل سوق عكاظ أو سوق المربد وغيرهما، ولنا في قصة أم جندب و الخنساء وزهير بن

أبي سلمى أكبر دليل على ذلك .

وقد ارتبطت عملية التلقي والتأويل بردود أفعال النقاد تجاه النصوص الأدبية، النثرية منها والشعرية، التي أثارت فيهم كثيراً من المفاهيم النقدية، مثل: فكرة الموازنات والسرقات والوساطات.

وتطورت لتصبح أكثر دقة واحترافية، عندما أصبحنا نتكلم عن (التلقي الضمني) و(العدول عن النص) و (سنن القراءة)، وأصبح الأدب كلما كان جيداً؛ كان له تأثير قوي على المتلقي؛ ولهذا أصبح الأدب إبداعاً من جهة المنشئ، وتذوقاً من قبل القارئ؛ لأننا لا يمكننا تصور أدب بدون قارئ أومستمع، حيث في مرحلة قبل التدوين كان التلقي سماعيًّا، وفي مرحلة التدوين أصبح التلقي قرائيًّا.

ثم بعد ذلك أقيمت المسارح ودور السينما والمعارض؛ لإيصال المنتجات الجديدة لهذه الأشكال الفنية المستحدثة إلى المتلقين. وبعد ذلك أصبح التلقي الأدبي والفني فرديًّا أوشخصيًّا؛ بفضل الكتاب والصورة، ثم بفضل الإذاعة أو التلفزيون، وبفضل التطور الهائل لوسائل الإعلام المتطورة، مثل الإنترنيت وغيرها.

وقد فرض التلقي الأدبي على المتلقي ألواناً معينة من فنون القول التي تتماشى مع عملية الجهر في الأداء، كما فرض هذا الأمر نفسه على النقد والبلاغة؛ فظهر الحديث عن مقتضى الحال، ومطابقة المقال للمقام، كما ظهر الحديث عن هيئة الخطيب وما يتخذه من صفات، وظهرت فنون الإلقاء، المؤكدة على مخارج الحروف والألفاظ، والسجع، وأشكال أخرى من أشكال الصنعة القولية. وكان من الضروري أن تكون اللغة هي الوعاء للإيقاع الصوتي، وهي الأساس لإحداث الجماليات الفنية المطلوبة، ولإثارة الأحاسيس وشحنة الانفعالات القابعة في نفسية المتلقي وإعادة استرجاع المسموع.

وفي الثقافة الإسلامية، نجد تعددية القراءات للنص القرآني، حيث قال الرسول -عليه السلام-: «القرآن ذلول ذو وجوه، فاحْمِلُوهُ عَلَى أحسن وجوهه». لقد أكد -عليه السلام- على العلاقة الوطيدة والهامة بين القرآن الكريم وقارئه، منبهاً إلى أهمية هذه الظاهرة، مؤكداً على ضرورة الأخذ بأحسن الأوجه في حال تعددها؛ وذلك لأن أحسن الأوجه في اللغة، يكون دائماً هو الوجه الأفضل والأصح والأصوب والأقرب إلى الحقيقة والواقع، ويوافقه في ذلك علي بن أبي طالب-رضي الله عنه- الذي يقول:» القرآن حمال أوجه».

والسبب في تعدد القراءات والتأويلات هو وجود المترادفات في اللغة العربية التي تُحمل على معانٍ حسب سياق الأسلوب الذي وضعت فيه، وقد تكون الكلمة الواحدة تحمل وجه التضاد مع نفس الكلمة في موضع آخر.

فاللغة العربية تتميز بظاهرة تعدد الأوجه النحوية، وتعدد المعاني للكلمة الواحدة أو العبارة الواحدة أحياناً، بحيث يكون على المتلقي العربي لتلك الكلمات أو العبارات المتعددة المعاني أن يحدد بكل موضوعية المعنى أو الوجه المقصود أو الأرجح من تلك الأوجه، بحسب السياق.

ولهذا تلتقي نظرية التلقي والتأويل مع مرجعيات في الثقافة العربية؛ حيث إن النص الأدبي في نظرهم ليس ثابتاً، وما يستخرج منه من تأويلات هو راجع إلى تفاعل القراء معه(٤).

ومع تطور العصور، لم تعد النظرة إلى النصوص الأدبية قائمة على صورة فنية نهائية، وإنما اعتمدت وراهنت على ذائقة المتلقي ومدى تفاعله مع هذه النصوص، وملء ما ظل مبهماً فيها، وهي التي سماها دعاة نظرية التلقي والتأويل بملء الفجوات التي يتعين على المتلقي ملؤها؛ ولهذا السبب نجد النقاد القدماء قد اختلفوا في كثير من القصائد الشعرية، حيث إنهم يتقبلون الشعر الجيد الذي يلقى قبولاً عند السامع، ويرفضون الشعر الرديء الذي تنفر منه

آذان المتلقين، وهذا هو الذي يعرف عند (الهيرمنيوطيقيين) بـ(تغير الأفق) و(اندماج الأفق). والمقصود بتغير الأفق، هو تعارض القارئ مع ما يوحي به النص الأدبي، أما (اندماج الأفق) فهي علاقة التجاوب بين تاريخية النص وإحالته على الحالة الراهنة.

وقد أدرك كل من الجاحظ والجرجاني والقرطاجني وابن قتيبة البُعْدَ الهام والمكانة الحقيقية للمتلقِّي في الظاهرة الأدبية، فالنص الأدبي يحتاج لكي يحقِّق وجوده ويؤتي أُكلَه إلى مُبدِع، قادر على توظيف إمكانات اللغة والبلاغة، ومتلقٍّ بارع، قادر هو الآخر على فكِّ شفراته وتحسُّس مواطن القوَّة والضعف فيه. بهذه الرؤية للدور الذي ينبغي للمتلقِّي أن يلعبه في المعادلة الأدبية؛ تتحقَّق العلاقة التكاملية بين الكاتب والمتلقِّي، لتصبح عملية التواصل الأدبي مرهونةً بمستوَى ودرجةِ العلاقةِ بين طرفي المعادلة، وهما المنتج و المتلقي « ونستحب له أيضاً أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام»[٥]. وفي نفس السياق يسير ابن طباطبا، « فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أوحكاية تستغربها، فابحث عنه ونقر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة، إذا أثرتها؛ عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته[٦].

وقد اشترط هؤلاء النقاد الكفاءة اللغوية، والثقافة الأدبية، والذوق الصافي في المتلقِّي. أمور ينبغي أن يُنظَر إليها في إطارها الزماني، كعوامل استطاعت في وقتٍ مبكِّر من البحث النقدي، أن تقنِّن القراءة وتحوِّلها إلى فعل تلقٍّ منتج، يعمل على تحرير القارئ، ليصبح مُسهِمًا في إنتاج معنى النص، والوقوف على جمال التعبير فيه، والاقتراب منه بصفة موضوعية.

٢-التلقي و التأويل في النقد الحديث:

إن القراءة نشاط مكثف، وفعل متحرك، وتوليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النص. وهي تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، تقوم وتنهض بين عمليتين: التلقي والتأويل.

فالتلقي هو نقل المعنى من داخل بنى النص الصغرى والكبرى، وعلاقات تلك البنى بالنسق والأنساق داخل النص نفسه، كما يقول البنيويون إلى المتلقي، وهو ما يعتبر تمهيداً بدرجة ما لمدرسة التفكيك التي بدأها (جاك دريدا)، أي: هو العملية التي تتم عند القارئ أو المتلقي من قراءة النص والتعرف على معانيه وأبعاده وعلاقاته.

وقد انصب اهتمام نظرية التلقي على الكيفية التي تم بها تلقي الخطاب الأدبي عبر الزمن. ومحور هذا الاهتمام هو المتلقي وحكمه على النص الأدبي في فترة تاريخية، وهو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والاجتماعية.

أما التأويل فهو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي، من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتراكيب، ومن خلال التعليق على النص، وهذا يركز على مقطوعات غامضة أو مجازية، يتعذر فهمها، أي: توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده، باستخدام وسيلة اللغة، بتركيزه على شرح خصائص العمل وسماته، مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته.

ويعتقد أن النص يبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين، ويحدد بكيفية قبلية سيرورات تلقيه الممكنة، ويثير كل واحد منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية. وتنتهي مهمة المرسل بنهاية رسالته/النص، ويطلب إليه بعد ذلك الاختفاء أو الموت؛ لأن بموته تكمن

يقظة المتلقي وحياته.

وأبرز محاور نظرية التلقي هو (أفق توقع القارئ) في تعامله مع النص، فقد تختلف المسميات، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع- وهو المقصود- تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية. والقارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين.

و يتحدد أفق توقع القارئ من خلال سبعة مبادئ:

١- إن تاريخ الأدب، يجب ألا يتجاهل القارئ وأهمية المتلقي الذي يعتمد على آفاق التوقعات لدى القارئ.

٢- إن آفاق التوقعات، يجب أن ترتبط بنظرية الأنواع الأدبية.

٣-أفق التوقعات، يساعد في فهم ردود فعل القراء للنصوص.

٤-بإعادة تركيب أفق التوقعات لقارئ معاصر للنص؛ نستطيع فهم نظرية القراءة المعاصرة له.

٥-في بعض الأحيان، تمثل بعض النصوص تحدياً أكبر من أفق التوقعات عند القراء المعاصرين.

٦-يجب على جماليات التلقي، عدم قبول أحادية البعد المعاصر الذي يؤخذ بعين الاعتبار عند التعامل مع النص.

٧-إن جماليات التلقي، تسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب، وترى أن قراءة الفرد، تؤثر في سلوكه الاجتماعي.

و لذلك، ففي نظريات القراءة الحديثة، يشكل القارئ العنصر الرئيسي في العملية الإبداعية، فالمتلقي وحده الذي يملك قدرة نفخ الروح في جسد النص، في سواد مداديته، ومن ثم كان فعل الكتابة قراناً بين الخطاب المحمول على

الزمن والنص المحمول على المكان، فالكتابة إذن هي تركيب الزمان على المكان. ولعل سبب هذه الأهمية، يرجع إلى إغراق النظريات السابقة في قضية التاريخ والمجتمع، ومختلف السياقات الثقافية والحضارية والاجتماعية والنفسية المحيطة بإنتاج النص، وكذا الاهتمام المفرط بالأنساق النصية، بعيداً عن كل من منتج النص وقارئ النص.

إن الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى هو (الفينومينولوجيا)، أو فلسفة الظواهر، إذ يذهب (هوسرل Husserl) إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا، وليس موضوعات العالم، فالوعي دائماً هو وعي بشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقًّا بالنسبة إلينا[٧] . فالإنسان بتأملاته التي تتحكم فيها نوازع النفس ومختلف ترسبات الشعور واللاشعور، تسعى إلى الاستكناه والفهم والمعرفة، ومن ذلك فإننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا خصائصها العامة أو الجوهرية .

ونستخلص من كل هذا العرض الطويل، أن نظرية التلقي والتأويل تقوم وتنهض على أن كل نص يقوم على مبدع يبدعه، وقارئ يقرؤه، يتوازى مع مبدعه، وأن النص لا يحيا إلا بفعل الحال الثانية التي تتصوره، وهي القراءة المنتجة، التي ينشأ عنها إبداع نص آخر، من نوع آخر، على أنقاض النص الأول، و التي غالباً ما تفضي إلى نص ثالث، يعرف بنقد النقد.

الحواشي:

(١) أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص٦٦.

(٢) عزالدين إسماعيل، جماليات التلقي والتأويل، ص١.

(٣) أرسطو، فن الشعر، ص١٨.

(٤) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص٢٦.

(٥) ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص١٤.

(٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٤٥.

(٧) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص١٦٩، ١٧٠.

ما الذي جاء بكِ الآن ؟

يحيى السماوي - العراق

شجري أضحى بلا ظِلٍّ ...
وينبوعي ظميئاً ...
وحقولي لم تعدْ تعرفُ مَرْجَ السنبلِ

والأسى أوشكَ أنْ يُغلِقَ
بابَ الجَذلِ

ثوبُكِ الوردُ
وثوبي حَسَكُ السعدانِ ...
عيناكِ صباحانِ
وليلٌ مُقلي ...

طِينُكِ الياقوتُ والتبرُ
وياقوتيَ طِينٌ

والمنافي منزلي
ما الذي أبقاكِ حتى الآن
ليَّ ؟

منذ ستينَ وخمسٍ
وأنا أركضُ في بريَّةِ الحزنِ
ولمّا أصِلِ

شُرفةَ الضحكةِ في ذاكرةِ النخلِ
وكأسَ الجدولِ

أتسلّى بجراحاتيَ
كي أُبْعِدَ عن غزلانِ أيامي
ذئابَ الوَجَلِ

من غدٍ مَرَّ سريعاً
ومن الأمس الذي شُدَّ إلى يومي
بحبلِ الأملِ

ما الذي أغوى فراشاتِكِ ؟

فانوسي ضريرٌ
والشذا غادَرَ زهري
ورمادٌ شُعَلي

أيقظتْ ريحُكِ
جمرَ الموقِدِ المُكتهِلِ

أفما تخشينَ من نار هيامي؟
فأنا قابَ جنونٍ من أباريقِكِ يانهرَ الندى
فابتهلي

أنْ يَقيكِ اللهُ من عشقي
ويُنجي تمرَ فِردوسِكِ من جوعي
لخُبزِ القُبَلِ

خَبِّئي عن فميَ الوحشِيِّ تُفّاحَ بساتينِكِ ...
عن عينيَّ عصفورَيكِ ...
سُدِّي بابَ وادي التينِ والزيتونِ لو جئتكِ يوماً
أبْعِدي ناقةَ مرعاكِ الخرافيِّ الندى

عن جَمَلي

ليسَ ليَ أمرٌ على قلبي
فبَحري جزرُهُ مَدٌّ
ولا من حِيَلِ

لِشراعاتِكِ
من موجي وإعصاري
ولا من سُبُلِ

منذ سِتين وخمسٍ وأنا مُنطفئُ الضحكةِ
لم يحصدْ
سوى عشبِ المراثي مِنجَلي

ما الذي جاءَ بكِ الآن إلى
مُعْتزَلي؟

***

٣تموز ٢٠١٥

أديلايد / أستراليا

قصائد قصار

عبدالله سليم الرشيد - السعودية

مجيئكَ

يرفرفُ ضوءُ أنسكَ من بعيدٍ　　وتعزفُ بعضَ معناكَ القَماري
فأشعرُ حين تُزهِرُ في عيوني　　ويدخلُ نجمُ روحِكَ في مداري
بأن غمامتَينِ أظلّتاني　　فأحبطتا مؤامرةَ الغبارِ

مِسْك الخذلان

مشى في البيدِ فاحترقتْ خطاه　　وطَنَّ بأذْنِه نَوْحُ الترابِ
وهاجتْ في جوانِحه منايًا　　تُغيرُ على أمانيه العِذابِ
فصبَّ حِداقَه في كلِّ فَجٍّ　　وبَعْثَرَ وجهَه في كلِّ بابِ
وآبَ وملؤه نفسٌ حَطيمٌ　　وحَشْوُ يديه خِذلانُ المآبِ
فأضرم يأسَه في كلِّ نبضٍ　　وجاش بمِسمَعَيْه حفيفُ غابِ

***　　***

غباءٌ أن تزوّقَ وجهَ حُلمٍ　　شحيحٍ، لا يكفُّ عن التغابي

عبدالله بن سليم الرشيد - السعودية

فتوى

إذا جئتَ تستفتي عن الحبِّ شاحبًا
تقاسي شتائيًّا من الوجْدِ والبلوى
ففتوايَ ألا تصطلي جمرةَ الهوى
عـلى أن قلبي ليس يعملُ بالفتوى

باقٍ

أنـــا لن أبـــارحَ دفءَ رهبـانيتـي
ما انداحَ في وجَعي وفاءُ الصومعهْ
فـإذا تآمـرتِ الريـاحُ عـلى دمي
رحلَ الفـؤادُ مغاضِـبًا وأنا معـهْ

وأنتِ إلى نقطةٍ في مدى القلبِ

محمد الحفظي - السعودية

لأنّك أنتِ التي تُوَرِقِينَ السنابلَ

أنتِ التي تحشدينَ البيَاضَ

وأنتِ التي تَهبينَ القصائدَ

حينَ تَلُوَحُ أناملُك الناعمةُ .

.. فأينَ أُلاقيَ انثياليَ ؟

إلّا على ضفّةٍ في ظِلال عيونِكِ .

وأين أمُدُّ الطريق ؟

وأنت إلى نقطةٍ في مدى القلبِ

تقْتَربينَ مسافةَ كفّين ..

تلْتَئِمينَ بمقدارِ نَبْضَين

****

يا آهِ .. ما أسرعَ الوقت ..

كيف يَشُقُّ الظهيرةَ ..

يجْمَعُ ظلَّ المكانِ
يُقَارِبُ إيحاءهُ
ويُداويَ النّوى في تلاصُقِ قلبينِ
يَسْتَلُّ من بَصَرِ الوعدِ
كلَّ الحنايا الرفيقةْ .

* * * *

ودونَ الذين يَجُوبُون قارعةَ الشمسِ ..
كنّا نزُفُّ الشرايينَ
كيْ لا تُجاريَ الرُّؤى
بَلْ تَمُدُّ الحقيقةَ
من نقطة الحبرِ .. أو وَخزَة الفجأةِ المائلةْ .

* * * *

يا يَقِيْنِيَ ..
كأنّكِ لمَّا تَجُوبينَ من بصريَ طيفَ أوقاتِكِ المُنْتقاةِ
وألحَانكِ النُّجْل
تغْسلُ أحداق يوميَ
وتُبْدِلُني باللقاء الوثيرْ .

* * * *

يا يَقِينِي ..
وأنتِ النَّوارِسُ تُسْمِعُنِي فَرَقَ موَّالها ..

لنْ يُضاهيكِ وَسْمٌ تَعَلَّقَهُ واسِعُ العُمْرِ ..
لَمْلَمَني باليقينِ الذي خِلْتُه من ثلاثةِ أعوام
لا يَلْتَقِيْنِي سوى أن يكونْ .

****

يا قُرنْفُلةً .. في حدائقِ وَصْلِك
عاوَدَني النَّزفُ منهمراً كالْتِصَاقِ الوَلَهْ ..
واستَمَّدَّ محاولتِيْ للوقوفِ إليكِ
وأوْصَلَنِي لارتشافِ العذوبة
والصوتِ
والجَسَدِ المُخْمَلِيِّ الأسِيلْ

****

علِّقِيْ سُمْرَتي في بريقِ عيونكِ
واستغرقي ملءَ كفّيْ بقايا التصاقِكِ
عودي إلى غربتي رِفْقَ قُرْبكِ
أو صافِحي في ارتجافِ الأناملِ مِحْبَرَتِيَ
مَوْسِقِي الحَرفَ
ما أجمل الحَرفَ .
تُوْحينَ أقواسَهُ كالزنابق
كالقَطْرِ .. في ظمأ السَّبَقِ المُسْتَبِدِّ الطويلْ .
واسْتَحِلِّيْ الشُّمُوسَ التي استُمْطِرَتْ من بَيَاضِكِ

فارتَحلَتْ غيمةٌ شاردةٌ .

****

يهطلُ الحبُّ ..
كم كان متَّكِئاً لمحيّاكِ ؟
كم كان مئذنةً لارتِحَالكِ.؟
ألْحَقُ في مستَهَلِّ مجيئكِ وَمْضَة قلبيَ..
أذْرَعُ في البُعدِ رجْفَة كفِّيَ
تهْويمَة الليلِ .. والانتظارْ .

****

قَسَمْتُكِ من زمنٍ كلَّ رُوحيَ المُحِبَّةَ
كنتِ لكلِّ البِحارِ كما عودةِ السندبادِ
وكنتِ المَوائلَ
.. أَنَّى تُغَنِّيكِ لؤلؤةٌ
واللآلىءُ موعودةٌ بالبريق الأزيَلْ
والبريقُ عيونُكِ
شلّالُها لوحةٌ خالدةٌ ..

****

سافِري في دمائيْ
كما كان عطركُ يحشدني ..
والتِقَاؤكِ يَهْرُبُ بيْ
من هَجِيرِ الرحيلْ .

أمنية

حسن حجاب الحازمي - السعودية

ـ ١ ـ

حين دخلت إلى غرفة العناية القلبية، حَلّق في سماء الغرفة سرب طيور بيضاء، وانتشر في فضائها عبق الفل ورائحة الردائم ، واهتز قلب ضعيف ـ معلق بالأجهزة ـ في قفصه الصدري، وعاد الدم والحياة إلى وجه كان يذوي في غرفة العناية القلبية .

من رتّب لهذا اللقاء الذي انتظره أربعين سنة ؟!

ـ٢ـ

كان في العشرين حين تزوجت، سبقه إليها ابن عمها بينما كان يخطط لخطبتها، ويتحين فرصة للقائها ليخبرها أنها فاتنة، وأنه يحبها، وأنها أمنية حياته، لكنه كلما التقاها يموت على شفتيه الكلام ويكتفي بحديث العيون، حتى خطفها ابن عمها الأحق بها - بحسب تقاليد القبيلة التي كانت أقوى منه ومنها- فصمت وصمتت.

ومنذ ذلك الحين لم يرها بعينيه، وإن كان يراها بقلبه كل يوم، ويحدثها في خياله كل ليلة، ومع أنه هجر القرية وسافر إلى الرياض فارًّا بجرحه لعلّه يلتئم، وتغرب طويلاً قبل أن يعود إلى قريته ليتزوج كما يتزوج الآخرون، وينجب أولاداً كما يفعلون،

فإنها ظلت معه، يحملها في قلبه، لم يستطع نسيانها ولم يشف أبداً منها.

لا أحد يعرف جرحه غير أخيه الأكبر، بكى بين يديه ليالي طوالاً بعد أن تزوجت، وهو الذي نصحه بالسفر والاغتراب لعّله ينسى، ولكنه أبداً لم ينس.

ـ ٣ ـ

البارحة توقف قلبه للمرة الثالثة، وحين أعاده الأطباء إلى الحياة أو أعادوها إليه كان أخوه الأكبر إلى جواره يبكي، فالتفت إليه قائلاً وهو ينتزع نَفَسَهُ بصعوبة:

لا تبك يا أخي لا تبكِ، الموت راحة لمثلي، راحة لي ولكم، أتعبتكم بقلبي الضعيف.

لا تقل هذا الكلام أنت تعرف كم نحبك.

أعرف .. أعرف.

وتبادلا المواقع، بكى هو، ونهض أخوه يمسح دموعه ويطلب إليه أن يتوقف عن البكاء؛ رأفة بقلبه الضعيف، وهاجت حينها الذكرى، تذكر بكاءه بين يدي أخيه ليالي طوالاً بعد أن تزوجت عائشة، فقال لأخيه وهو يغالب دمعه:

أتدري ما هي أمنيتي الوحيدة قبل أن أموت؟

ماهي ؟ اطلب، آأمر، أحقق لك كل ما تريد ، ولكن لا تمت.

فأجابه ضاحكاً ـ من بين دموعه ـ وهل أملك ألّا أموت ؟ ها أنا ذا أقاوم ببسالة، عمليتا قلب مفتوح وثلاث محاولات إنعاش قلب، ومع هذا فأنا حتماً سأموت.

فرد أخوه وهو يشيح بوجهه عنه لكي لا يرى دموعه : كلنا سنموت، ولكن قل لي ما هي أمنيتك التي ذكرتها؟

أن أرى عائشة! أمنيتي في هذه الحياة أن أراها مرة أخيرة، أريدها أن تعرف أنني أحبها، وأنني لم أحب أحداً سواها، أريدها أن تعرف هذا قبل أن أموت.

لكنها الآن امرأة عجوز وأرملة ولديها أولادها وأحفادها، عائشة لم تعد عائشة التي تعرفها، فما الفائدة من كل هذا الآن؟

أريدها أن تعرف وحسب، لا أريد أن أموت بهذا السر، بهذا الجرح.

ثم أردف ضاحكاً: لو تدري ما هو السؤال الذي سألته الطبيب الذي أجرى لي

عملية القلب الأولى، سألته ما ذا وجدت بقلبي يادكتور؟ قال لي وماذا تتوقع؟ قلت له أتوقع أنك وجدت اسم عائشة منقوشاً في داخله وأنك لم تستطع إزالته ولن تستطيع، فتلني الحب يا دكتور، فضحك ضحكة مجلجلة وقال: لم أجد غير دم متخثر، وانسدادات كادت تودي بك، فقلت له: تلك عائشة يا دكتور، تشغل كل منافذ القلب .

طيب كيف أصل إليها؟ ولنفترض أني وصلت إليها وأخبرتها برغبتك في زيارتها ورفضت.

لن ترفض وحتى لو اعتذرت كما تتوقع فلا تخبرني أنها فعلت، قلي لي لم أستطع الوصول إليها وكفى، ولكني متأكد أنها لن ترفض، هي فقط لا تدري كيف تصل إلي، تريد من يدلها.

طيب وأولادك وزوجتك كيف ستتصرف لو جاءت وهم عندك.

تدبر الأمر يا أخي تدبر الأمر، حقق لي أمنيتي الأخيرة.

انتهى الحديث بينهما وأخوه لا يدري ماذا يفعل ولا كيف يتصرف؟

ـ ٤ ـ

لكنها الليلة هنا، تنشر عبيرها في فضاء غرفة العناية القلبية، وتهزّ قلباً ضعيفاً ينبض بصعوبة، من رتب لهذا اللقاء الذي انتظره أربعين سنة؟!

على صوتها استيقظ: (أحمد، أحمد، هذا انته يا أحمد). على صوتها الهامس فتح عينه وهي تتقدم ببطء وخجل، وهو يجذب جذعه الأعلى بصعوبة ليستوي نصف جالس في سريره، ليراها، ليراها بوضوح وهي تتقدم إليه خطوة خطوة كأنها تدوس في قلبه. لماذا لم يخبره أخوه بمجيئها؟ لماذا تركه لهذه المفاجأة القوية؟ كيف لو توقف قلبه الآن؟ قبل أن يمد يده مسلماً ، قبل أن يتحدث إليها، قبل أن يملأ عينيه منها ، سامحك الله يا أخي! ماذا فعلت بي؟

ـ ٥ ـ

أمامه وقفت خائفة مرتبكة، هالها شحوبه، هالتها الأسلاك الموصولة بجسده، أخافها الجهاز اللعين بطنينه المتصل، غالبت دمعها لكي لا يهزمه، وحين ابتسم مرحباً؛ فرّت كل مخاوفها، ورأت أحمدها القديم بابتسامته المشرقة ووجهه

المضيء، فمدت يدها مسلمة:

كيفك يا أحمد، كيفك ؟ ألف سلامة.

الحمد لله .. الحمد لله .. أنا الليلة أسعد إنسان في الدنيا، لم أكن أتمنى شيئاً في هذه الحياة سوى أن أراك قبل أن أموت.

(فداك روح روحي يا أحمد، لا تقول أموت بالله لا تقولها).

ـ ٦ ـ

آه كم أثرت فيه هذه الجملة، تمنى لو يموت فعلاً في هذه اللحظة ، ليكون آخر وجه رآه وجهها، وآخر صوت سمعه صوتها، وآخر جملة سمعها هذه الجملة.

تمنى لو يستطيع أن يقول لها كم أحبّها، كم يحبها، تمنى لو تقترب منه أكثر ليشم فيها رائحة الماضي والحاضر والمستقبل، تمنى لو يطلب منها أن تسمح له أن يضمها ويقبلها، تلك الضمة والقبلة التي عاش حياته كلها يتخيلها ويتمناها، (من قال إن عائشة شاخت، عائشة لا تشيخ)، هو لا يرى الآن تلك التجاعيد التي اكتسحت وجهها، ولا يلمس خشونة يدها، ولا يبصر ترهل نهديها، هو لا يراها إلا كما كانت بقامتها المنتصبة، ووجهها الحنطي الجميل، وعينيها العسليتين اللتين يذوب فيهما، وشفتيها المكتنزتين حمرة وعسلاً، وصدرها الناهض الذي يتمنى لو يدفن فيه.

ـ ٧ ـ

كأنها قرأت ما يدور في رأسه .. اقتربت منه، وضعت يدها على جبهته المعروقة، اقتربت أكثر وقبلته في جبهته، ثم ضمته إلى صدرها بقوة، وأبقت رأسه هناك، وسمعته وهو ينشج، فضمته أكثر وقالت بحرقة: (فداك روح روحي يا أحمد).

ـ ٨ ـ

حين دخل أخوه بعد مغادرتها، رأى شخصاً مختلفاً، رأى وجهه متورداً بالحياة، رأى نَفَسَه أكثر انتظاماً، رآه يجلس في سريره لأول مرة بهذه الصورة منذ أكثر من شهر، لكنه بدا كأنه غائب عن الوعي، تحدث إليه فلم يسمعه، كان يتابع طيفها الذي غادر، ويستنشق عبيرها الذي بقي، وحين صاح به أخوه: هيييه، نحن هنا، انسل في فراشه متدثراً وقال لأخيه هامساً: قل لهم أن يغلقوا هذا الجهاز اللعين وأغمض عيني أغمضهما.

بهيجة ترقص مع الديكة !

بلقيس الملحم - السعودية

ما الذي يمكنه أن يفسر فرحتهن بإنجاب الذكور؟ بعد أن وهبهم الله دونها لجميع نساء القرية الحوامل هكذا دفعة واحدة!

كنت أفكر بهذا الحدث العجيب في قريتنا البائسة التي تغص بالنساء وأحاديثهن المملة، فوق ما يحملن من بشاعة وجوههن المفرطة في الصفرة، التي تتفق إلى حد كبير مع لون أسنانهن، لقد كان حدثاً يستحق أن يكون بمثابة وجبة كبيرة، يُجتمع عليها كل يوم لمدة سبعة أيام ، أولئك الرجال —الساقطين- لم يكونوا أقل بشاعة من زوجاتهم، فهم اشتهروا بضخامة أجسادهم و صلعاتهم اللامعة ورائحتهم النتنة.

كان همهم الوحيد هو أن يخلدوا كل يوم إلى النوم بعد ليلة مليئة بالصخب في مقهى (السعيدة) المقهى الوحيد في القرية، يغازلون بعضهم بالنكت البذيئة المحكيَّة سرًّا ..! أعرف ذلك جيداً، فأنا من يسترق حكاياهم ، أمر من بين سيقانهم؛ لأصطاد سحلية أو خنفساء، أدسها في الخضروات المفرومة التي كانت تحضرها عمتي (صفية) دون علم منها، وألتقط كل ما يتنفسونه. ومنذ أن أُعلن عن قدوم الذكور، وهي تقدم لهم نذورها الدسمة، مثل أكياس الحلوى التي تجلب مكوناتها من مدينة (العين الخضراء) المجاورة ، أو خراف محشية باللحم المفروم واللوز الذي تتديَّنه من جارتها البربرية. وكنت أتساءل: لماذا تفعل ذلك عمتي؟ ورضا من تطلب؟ فالمسكينة كانت الوحيدة التي لم ترزق بمولود ولو أنثى!

رغم توسلاتها بمرقد الشيخ بركة ، أظنه الآخر كان عاهراً كرجال القرية؛ لأن (نورا) المومسة الغجرية لا يحلولها توزيع الصدقات إلا هناك وبكثرة .

*****

توالت نذور عمتي حتى ظننتها أفلست، والأغرب من ذلك أن كل ما تقدمه كان بالخفية وبدون علم أحد، كانت في كل ليلة تلبس عباءة واسعة وتلف وجهها بمنديل أحمر، يظهر عينيها السوداوين فقط وجزءًا من أنفها الرفيع. عمتي كانت الوحيدة من تذهب بعقول الرجال، حيث يجتمعون بعيداً عن بيوت القرية ، ومن بين الأحراش تدلف وتضع مائدتها ثم تصفر بشفتيها المزمومتين، وما إن ينهضوا إلى مكان الصوت حتى تلتوي مختفية كثعبان!

في اليوم السابع قرر رجال القرية ما يمكنهم أن يقدموه لزوجاتهم الثملات بمواليدهم. اختلفوا بين بقرة الشيخ صبور التي ساومه واحد منهم على بيعها بالثمن الذي يطلبه، لكنه رفض مدعياً بأنها تدرُّ له جنيهاً ذهبيًّا حقيقيًّا مطلع كل شهر! لكنه بين أقراط ذهبية مغشوشة، يبيعها صائغ متجول جشع! وقبل أن يقرروا حماقتهم تلك ، كانت عمتي تضع يدها على قلبها الذي امتلأ حزناً، لتعصر منه دمعة دفنتها في صدرها الهزيل.

أكانت تخشى البقرة البلهاء؟ أم الأقراط المزوَّرة؟

أنا أيضاً سمعت ما دار بينهم من حديث، هي بكت بصمت ثم غادرت بصحبتي إلى ينبوع قريب، يتوسطه قمر في ليلته العاشرة، هناك نزعت عنها عباءتها ورمت بنفسها في الينبوع حتى غطس جسدها كله، وأنا أنظر إليها مثل تمثال أبكم، وما إن فتحت فمي لأنطق بكلمة : ما بك عمتي! حتى خرجت مبللة ترتجف، ممسكة بيديّ الصغيرتين ، تسافر في عينيّ الصافيتين وكأنها لا تكف البحث عن أحد ما، سألتني :

هل رأيت أولئك الأوغاد؟

هززت رأسي بنعم ..

واحد منهم كان بإمكانه أن يكون أباً لصبي يولد لي!

– قالت وهي تمرر راحتيها على شعري–

سألتها : ومن يكون؟

ثم لماذا إذن تضعين بين فروجهم الجائعة تلك القرابين ؟

أتظنين بأني كنت أدس السم لهم – أجابتني بصوت متقطع –

هززت رأسي : لا .. لا، وإلا لهلكوا جميعاً..

أدارت لي ظهرها وهي تهم بالعودة إلى القرية:

غداً سيذبحون ديكة القرية ، الديكة المصبوغة بالسواد فقط..!

ثم مضت تمشي وحدها دون أن تمسك بيدي، تاركة عباءتها وبعض رائحتها الدافئة..

*****

في صبيحة اليوم الذي يليه، فجأة وجدتني أترك أمي لتذهب وحدها تبيع صرر الفجل، متجهة نحو ساحة القرية، أطل برأسي بين جموع احتشدت لتحتفل بصرر رُضَّع، حملتهم أمهاتهم على رؤوسهن دون أن يخشين سقوطهم، بيد أن الديكة الذين سيقوا إلى الساحة وهم يصيحون، كانوا جميعاً مثل وجه عمتي صفية، بيضاء ومتعافية.

ترى هل سيذبحونها ويوفون بنذورهم؟

عمتي التي اختفت بين الوجوه كانت تناديني من مكان ما، وبصوت جهوري، كانت تهز الرّق:

هيا يا بهيجة، ارقصي مع الديكة..!

تخمـة!

هيفاء محمد الفريح - السعودية

أمام إشارة المرور لشارع العليا العام التي لا تكاد تومض بالأخضر حتى تتمطى ثوانيها بتثاقل عجيب مع احمرارها.. كانت عينا الصبي تتسمران على شاشة إعلانية، بدا فيها حجم (الهامبرجر) أطول من قامته القصيرة ، وأضخم من حجمه الضئيل!

خُيّل إليَّ أن الصورة ستتلاشى؛ لشدّة ما قضمتها عينا الصبي، فيما كانت شفتاه تتلمظان الفراغ ، وفمه يتحلب عصارة معدته الخاوية.

ناديته، فهرع يصفّ عقود الفل المصفرّة أمام نافذة السيارة .. سائلاً بصوت واهن:

«كم حبة تبين» ؟

أجبته:

آخذ منك عقداً واحداً بخمسين ريالاً؛ شريطة أن تشتري لنفسك هذه الفطيرة المعروضة في صورة الإعلان .. المطعم الذي يبيعها قريب .. إنه في الجهة المقابلة من تقاطع هذا الشارع.

مدّ لي العقد وأخذ النقود بجذل لم يستطع إخفاءه .. أسرع نحو الشارع المقابل، فعلمت أنه سينفّذ الشرط .

أخيراً جاء دورنا في هذه الإشارة التي تفتح وتغلق ثلاث أو أربع مرات؛ لتختبر قدرتنا على الصبر.

طلبت من السائق أن ينحرف يساراً جهة المطعم، مدفوعة بالفضول: " تُرى هل سيلتزم الفتى الصغير بشَرطي؟"

كم امتلأت بالزهو؛ عندما رأيته خلف الحاجز الزجاجي، مصطفًّا مع الطابور، منتظراً دوره .. هاهو يفاوض العامل الفلبيني .. لكن .. ماذا ؟!

خرج دون أن يشتري شيئاً !

ناديته ، فأقبل عليَّ مطرقاً ، ثم أخرج الورقة النقدية :

« خذي خمسينش ما أقدر أشري السندويشة»

لم ، وسعرها دون الخمسين ؟

«أيوه سعرها ٢٨ .. ولو شريت ثنتين ماتكفينا أنا وأمي وخواتي وأخويا الصغير، ولا أقدر آكلها لوحدي وهم جيعانين .. كنت باروّح أشتري رز بخاري ولبن، يكفينا كلنا .. ولما شفتش ناديتيني؛ استحيت على دمي وقلت أعطيش الفلوس» .

كان يتكلم ويتكلم ولا أعرف ما الذي يقوله بالضبط .. كنت أفكّر بمبلغ الفاتورة الباهظ الذي دفعته قبل قليل مع إحدى صديقاتي .. أفكّر بالصحون الممتلئة التي تركناها هناك .. بالقدور المتنوعة فوق أفراننا .. بثلاجتنا الغاصّة بشتى أنواع الطعام والشراب.. أفكّر بالتخمة التي أصابت بطوننا، فتبلّدت معها قلوبنا !

همت عيناي بالدموع .. فإذا بالصغير يهمس ببراءة:

« والله ما قصدت أغشك .. ورب الكعبة إني كنت باشتريها .. لكن الله مايرضى آكل وأمي وإخواني يبيتون جيعانين» .

نعم .. وكذلك الله لا يرضى أن نأكل ونأكل ونأكل .. وأنتم ومئات غيركم تبيتون على الطوى .

شيخ يقتل ندمه بصندوق

وفـــاء الحـــربـــي - السعـودية

صعد شاب في أوائل العشرينات بطريقة مسرحية لا تخلو من السخرية على المقعد الذي كان يجلس عليه وبصوت جهوري -بعد أن صفق بيديه ليجذب اهتمام رواد المقهى- قال: «يحكى أنه في زمن مضى في أسواق هذه المدينة وبينما كانت إحدى الأمهات مشغولة بتفقد الذهب عند الصائغ إن كان مزيفاً، أفلت من يدها الذهب الحقيقي».

التفت إلى الجهة الأخرى وبصوت تشوبه نبرة للتشويق، أكمل: «أضاعت الذهب الحقيقي، طفلتها التي ابتلعها الزحام وتاهت. ولأيام متواصلة، ظلت الأم كالمجنونة، تسعى النهار كله في الأسواق؛ بحثاً عنها، فإذا حل المساء، تجلس وسط تربة واسعة، كانت آنذاك تفصل بين الأسواق وبعض البيوت العشوائية، تنثر التراب على رأسها تارة، وتارة تبسط كفيها نحو السماء، تدعو الله بصوت مختنق أن يعيد إليها ابنتها، تردد: لقد أضعت الذهب الحقيقي يا (ألله) أعده إلي. وفي اليوم العاشر، وبينما كانت تنثر التراب على رأسها، رأتها قادمة برفقة رجل جاء يتجول بها في الأسواق؛ لعل أحداً يعرفها، يدله على ذويها، فأشاروا إليها».

قفز من أعلى المقعد، وأخذ يتجول ببطء، مستمراً في سرد الحكاية: «هذه الحادثة، أكسبت تلك الأرض شهرة واسعة، فاجتمع أعيان المدينة يتشاورون في أمرها، فما انفض اجتماعهم إلا بعد أن قرروا بناء مسجد عليها، غير أن التخطيط العمراني للمدينة آنذاك حال دون ذلك، فصار أن اشتراها رجل من خارج المدينة وأنشأ عليها هذا المقهى».

صمت قليلاً، يتأمل صندوقاً كبيراً، ثم أكمل: «وبعد إلحاح منهم؛ اقترح عليهم لإرضائهم أن يضع هذا الصندوق بالتحديد فوق المكان الذي كانت تجلس فيه الأم حين تنثر التراب على نفسها، بحيث تصبح تلك البقعة المباركة متاحة للجميع».

صعد مرة أخرى بطريقة مسرحية أكثر سخرية من ذي قبل وبصوت يغلب عليه الضحك، أكمل: «والآن يا سادة من لديه أمنية منكم يقوم بكتابتها على ورقة ثم يضعها في هذا الصندوق وستتحقق بحول الله، وسيتم التعامل مع أوراق أمنياتكم بسرية تامة .. بحرقها نهاية كل شهر».

ثمة شيخ اشتعل رأسه شيباً، كان يجلس على أحد مقاعد المقهى المنفردة بعد أن سمع حكاية الصندوق تعاد باستهزاء من هذا الشاب على مسامع رواد المقهى، قال يحدث نفسه: «لا أعلم كم مرة سمعت هذه الحكاية حتى بت أخطئ العد»، ثم كتب على ظهر المنديل وهو يهز كتفيه بغير اقتناع: «أتمنى في شيخوختي هذه أن أعود إلى الماضي؛ لأعيد تكويني من جديد». وضع أمنيته في الصندوق ومضى يتوكأ عصاه نحو بيته.

على بعد خطوات قليلة من بيته، كانت أمنيته تجلس على الرصيف، صبي في الحادية عشرة، يجلس منحنياً على نفسه، بدا وكأنه كان ولوقت غير بعيد يبكي بحرقة.

تردد في موقفه، ثم - وبصعوبة - جلس إلى جانبه، تريث قليلاً قبل أن يسأله:

- ما بك، أتحتاج إلى مساعدة؟

= لا.

- بإمكانك أن تحدثني عن سبب بكائك، لعل الحديث يخفف عنك، لست أعرفك على أية حال وحالما نفترق ربما لن نلتقي أبدا.

= لقد سرقت النقود التي تدخرها أمي لإطعامنا أنا وإخوتي الصغار؛ سرقتها لأشتري هذا الحذاء. لقد ندمت، وحين أردت أن أعيده وأسترد النقود، رفض البائع. ستحزن أمي كثيراً وأنا لا أحب أن أرى أمي حزينة؛ لذا لا أستطيع العودة إلى البيت.

بعد صمت طويل، نهض الشيخ ولم يعلق على كلام الصبي سوى بتنهيدة طويلة، خطا بضع خطوات، شارداً يفكر ثم عاد، سأل الصبي:

- أتجيد الكتابة والإملاء؟

= نعم، أنا متفوق في دراستي.

- خذ هذا المال، أعده من حيث سرقته واشتر بالفائض ما تسعد به إخوتك الصغار، أخبر أمك أنك وجدت عملاً مسائيًّا. أترى ذلك المنزل هناك .. نعم، ذو النافذة المفتوحة، لا أدري كيف نسيت النافذة مفتوحة على أية حال، غداً تأتي لزيارتي بعد الرابعة عصراً، أريدك فقط أن تكتب ما أمليه عليك.

قالوا: «الخرافة هي سلاح من لا سلاح له في مواجهة ما لا قدرة له على مواجهته». وفي الغد وبحلول الرابعة، طرق الصبي بابه، فاستقبله بامتنان:

- تفضل بالدخول، أتشرب شيئاً؟ لست بارعاً في إعداد أي شيء، بعض العصير المعلب؟ بيتي ليس واسعاً كما يبدو من الخارج، نظيف، ولكن ليس بنظافة بيت تتولى شؤونه امرأة. لم تقبل بي أي واحدة من النساء اللاتي تقدمت لخطبتهن، فقررت أن لا أعيد التفكير في الزواج ما حييت، يسعدني أن أراك جادًّا ومحقًّا في التكفير عن ذنبك، الندم حين يأتي متأخراً يقتل صاحبه ببطء يا بني.

سحب مقعدين حول طاولة مغطاة بالأوراق والأقلام المبعثرة، أشار على الصبي ليجلس مستمراً في الحديث:

- لنبدأ العمل. لقد بدأت أكتب سيرتي الذاتية في هذا الدفتر منذ فترة ليست بالقصيرة، حتى ضعف بصري وتعبت، كنت قد توقفت في المنتصف عند هذه الجملة هنا: «ما زلت أذكر» وحين لم أستطع إتمامها، انتقلت إلى ما بعدها. هيا اختر أي قلم شئت، وابدأ...

ما زلت أذكر تلك الليلة، قالت لنا أمي: ن«اموا باكراً، السهر لا يورثكم سوى مزيد من الجوع، وفي الصباح سأجد ما أطعمكم إياه». لم أنتظر كثيراً تحت الغطاء حتى نام إخوتي والجوع يمضغهم من الداخل، تسللت خارجاً، كنت قد قرأت وأنا أتجول مع رفاقي بعد الانصراف من المدرسة إعلاناً عن افتتاح مطعم في وسط المدينة والعشاء مجاني لكل من يحضر حفل الافتتاح، لنصف ساعة تحت لحافي لم أكن أدعي النوم، بل لعلي نمت فعلاً، فقد حلمت بمائدة ممتدة بأشهى المأكولات، كان الحلم قريباً بما يكفي لأشعر بمذاق الطعام في فمي، وصلت قبل نهاية الاحتفال بدقائق، فقط حين قام ذلك الذي تحدث عبر مكبر للصوت بدعوتنا على العشاء، تمنيت لو أن نتشارك أنا وأمي وإخوتي الصغار هذا الحلم، ثم نسيتهم تماماً حين رأيت أصنافاً من الطعام لم أرها حتى في حلمي ذاك، أكلت وتذوقت كل صنف باندفاع شخص لم يأكل منذ أيام، دون أن ينتابني أدنى شعور بالذنب، كنت آخر المغادرين، وربما ثيابي

الرثة وطريقة تناولي للطعام أوحت للندل والعاملين بأنني قد أقبل أن أساعدهم في التنظيف مقابل بعض المال، فوافقت. وبعد أن انتهينا، عرض علي صاحب المطعم - لعله ظن أنني مشرد - أن أعمل غاسل أطباق وسيوفر لي غرفة للسكن أعلى المطعم بمرتب بدا كبيراً بالنسبة لمراهق مثلي، فقبلت أيضاً. لم أعد للمنزل ليلتها ولم أعد أبدا، ورأيت أن المدرسة ليست إلا مضيعة للوقت، ولم يعد يهمني أن أحظى بجائزة المتفوقين على مستوى المدينة لأسعد أمي، رفاقي أيضاً لم أعد ألتقي بهم، وإذا رأيتهم بالصدفة، أغير اتجاهي. رأتني أمي مرة بعد سنة ونيف في الشارع، بعد أن ظنت طويلاً بأنني خطفت وتم اغتصابي وربما قتلت ودفنت حيث أنا، مسكت بي بقوة واحتضنتني وغمرتني بالقبلات، لكنني دفعتها عني، أخبرتها أنني بت أكبر من أن تتولى رعايتي، يكفيها عناء إعالة إخوتي الأربعة واختفيت، حتى لم تعد تعرف إن كان لقاؤها بي حقيقة أم محض حلم. عرض علي أن أنتقل لفرع آخر في مدينة أخرى ووجدتها فرصة جيدة لأنتقل إلى عالم آخر، مرت السنوات سريعة، لم أر فيها أمي وإخوتي أبداً. كنت أنمو بوتيرة أسرع، أهلتني خبرتي الطويلة في شؤون المطعم أن أرتقي من غاسل أطباق إلى إدارته».

ربما غصة أو تنهيدة حارة، جعلته يتوقف عن الحديث لبرهة من الزمن، أشار للصبي أن يتوقف عن الكتابة:

- سأدعك ترتاح قليلاً. أرأيت يا بني كل هذه الأموال التي جمعتها لأسعد نفسي وأحصل على كل شيء أريده، لم تشتر لي ضميراً مرتاحاً؛ فقد كانوا طيلة ليالي السنوات الماضية يزورونني في أحلامي، ولم تكن زياراتهم ودية أبداً، كانت تحول أحلامي إلى كوابيس؛ جعلتني أدمن المسكنات. أجبني.. هل أعدت المال الذي سرقته؟ حسناً فعلت، لا أريد لك نفس مصيري، ثم أكمل يحدث نفسه:

لسنوات وأنا أهزأ بقصة ذلك الصندوق، ربما هو أمنيتي التي وضعتها فيه أمس، لم أكن أعلم أنها ستتحقق إلى هذا الحد البعيد، أن أرى نفسي قبل تسع وسبعين سنة، أن أعيد إصلاح نفسي عبره.

استمر الشيخ في إعادة تكوين نفسه عبر ذلك الصبي، غير أن الخرافة تظل خرافة مهما بلغ عدد المؤمنين بها، فالمشهد نفسه تكرر بعد سنوات قليلة، فقد نسي الشيخ أن يكتب في وصيته: «إن حذا حذوي لا يأخذ من أموالي شيئا».

ثنائية البياض والسـواد
في شعر نُصيب بن رباح
قراءة سيميائية

محمد عبـدالله المشهـوري - السعـودية

مهاد:

يعد نصيب بن رباح من الشعراء الذين ذاع صيتهم في الشعر العربي، بعد اتصاله بعبدالعزيز بن مروان، ويمثل طبقة اجتماعية قلَّ تناول دراسة اللون في شعرها وعلاقته المباشرة بعرقها [1].

من هنا تهدف الدراسة إلى البحث في أعماق اللون المنحصر في البياض وضده، وأثره في شعر نُصيب، وآلية توظيفه، خاصة أنه لم يكن يأنف من لونه، أو يحاول الهرب من واقعه.

إن تنوع الدراسات التي تناولت اللون في الشعر العربي جاء من حيث تنوع الطرح، الذي يأتي هنا من نافذة ثنائية اللون المتضاد، المُحدث للصراع الداخلي للشاعر بين محيطه خارجيًّا وحالته الشعورية/النفسية داخليًّا.

عندما يَعبُر توصيف اللون المتضاد بالأذهان، فإنه يجتر معه حملاً ثقيلاً من المرجعيات الثقافية تجاهه، فما الذي يجعل السواد عكساً للبياض؟ وما الدافع لجعل الحمرة دليل خطر وحذر؟ وكيف للخضرة أن تدل الرخاء دون غيرها من ألوان الطبيعة المتعددة؟ أسئلة كثيرة، تتبع حول قضية اللون، وأجدها مدخلاً مهمًّا لدراسة تحتفي بأثر اللون الثقافي في سياق الخطاب

الأدبي، إلا أن الإنسانية عموما تشترك في نظرتها الثقافية تجاه لون معين بالنظرة نفسها بغض النظر عن تعدد مسببات اتفاق تلك النظرة بتوجيه إعلامي، أو إرث إنساني، أو توافق فكري.

وإذا ما عدنا إلى اللونين المعنيين في هذه الدراسة، فإن الأسود بين المملوكين سمة لونية لهم عن بقية الألوان ولا ينفي وجود غيره؛ إنما جاء من باب الكثرة والشهرة، فغَلَب والتصق. أما البياض فهو على النقيض من السواد، بدلالته على الضد من صفة العبودية، فاكتسب التضاد معه من حيث الرؤية العامة له، الدالة عليه.

بعد هذا تأتي الإجابة عن (لماذا القراءة السيميائية دون غيرها؟) تعد المناهج النقدية سُلَّما للوصول إلى تحليل النصوص وسبر أغوارها، وتنوعها جاء بحسب المراد استظهاره من النص، فما يصلح لنص قد لا يلائم نصا آخر إذا ما تغيرت زاوية الرؤية. والسيميائية مناسبة لتتبع ثنائية البياض والسواد والبحث في دلائلها وآثارها عند الشاعر؛ لما تملكه من أدوات تقرب المتأمل فيها من ملامسة ذلك المظهر الخطابي في النص، وما تظهره من علاقات بين متضاداته، إضافة إلى أن السمة اللونية مظهر بصري، يحتاج إلى إبراز دلائله بأداة من جنسه، فاللون ملمح رئيس في الأيقونة على أي شكل يتمثّله (لغوي/ بصري)، وهذا يفسر اهتمام السيميائيين بالسينما والإعلان التجاري على سبيل المثال.

لمحة عن الشاعر:

يكنى نصيب بن رباح بأبي محجن، وهو من الشعراء المقدَّمين في العصر الأموي، اشتهر بجودة شعره في النسيب والمدائح، كان عبداً أسود لراشد بن عبد العزّى من كنانة، من سكان البادية. أنشد أبياتاً بين يدي الخليفة عبد العزيز بن مروان، فاشتراه وأعتقه، ثم استمرت علاقته ببلاط الخلفاء بعده.

يضعه النقاد في طبقة جرير وكثيّر عزة، وله أخبار مع شعراء عصره، توفي سنة ١٠٨هـ [٢].

اللون في الشعر وفاعليته:

أدرك الشاعر العربي منذ القدم أهمية ذكر اللون في الشعر ورمزيته، فمن خلاله يتخلص الشاعر من الحشو في قصيده بواسطة التكثيف المضموني الكامن في اللون المستخدَم، وتفعيل دلالاته في المقصِد الشعري.

هذا طرفة بن العبد لا يُصرّح باللون فحسب، بل يطلب منه النقاء التام، ثم في غير موضع من معلقته يكتفي بمجرد ذكره، وتركه ليقوم بوظيفته في النص. يقول في معلقته[٣]:

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها ... عليه نقيّ اللون لم يتخدد
نداماي بيض كالنجوم وقينة ... تروح إلينا بين بُرد ومجسد
وأصفر مضبوح نظرتُ حواره ... على النار واستودعته كفّ مُجمدِ

إذن فالشاعر العربي من عصره الجاهلي يدرك فاعلية اللون، وأثره في المعنى الشعري، ويخطئ من يجعل هذا الاستعمال غائباً عن الشعر في عصره الأول الذي وصلنا. الفارق في استخدام اللون في شعر عصرنا الحديث؛ هو أن الوعي ازداد به دلالةً، ومضمونا [٤].

ما موقع نصيب من معادلة اللون؟

اختلف كثيراً اللون من حيث الأدوار مع نصيب الذي يعيش مرحلة عادتْ فيها العصبية القبلية بين أحرار العرب، فكيف بمن هو موسوم بالسواد المكبّل بالعبودية؟! إن العنصرية ضد هذه الطبقة، اكتسبت سمة لونية ظاهرة الصراع، فاللون هو المُحيِّز/المحدد لنوع النزاع القائم، فهو صراع بمظهرين: صراع ظاهر من طرف العرب؛ بعنصريتهم، وخفي من قبل السود؛ لعجزهم.

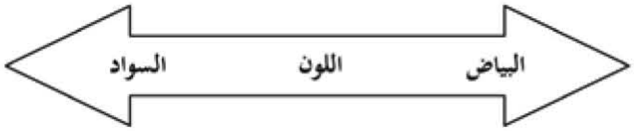
وأطمئن كثيراً إلى أن هذه المرحلة، هي مرحلة الحشد الكامن التي سبقت ثورة الزنج في عصرها العباسي، بغض النظر عن مثير فتنتها الحقيقي، وموقد شرارتها.

حاول سَوادُ لون نصيب أن يقف في طريق موهبته الشعرية، فهذه أخته أمامة تقول له بعد أن أخبرها بنظمه الشعر: «إنا لله وإنا إليه راجعون يابن أم، أتجتمع عليك الخصلتان السواد وأن تكون ضحكة للناس؟!»، إلا أنه أقنعها بعد سماعها منه. هذا كله بسبب لونه قبل إشهاره الشعر، ويشتد الأمر على نصيب بعد سيره بشعره في موقفه مع الفرزدق عند مَقْدمه إلى المدينة، فيخبرنا بقوله: «فوجدت بها الفرزدق في مسجد رسول الله، فعرجت إليه، فقلت: أنشده وأستنشده وأعرض عليه شعري، فأنشدته، فقال لي: ويلك أهذا شعرك الذي تطلب به الملوك؟ قلت: نعم. قال: فلستَ في شيء إن استطعت أن تكتم هذا على نفسك فافعل، فانفضختُ عرقاً، فحصبني رجل من قريش كان قريباً من الفرزدق، وقد سمع إنشادي وسمع ما قال لي الفرزدق، فأومأ إلي فقمت إليه، فقال: ويحك أهذا شعرك الذي أنشدته الفرزدق؟ قلت: نعم. فقال: قد أصبت، والله لئن كان هذا الفرزدق شاعراً لقد حسدك، فإنا لنعرف محاسن الشعر؛ فامض لوجهك ولا يكسرنك». من هذين الخبرين اللذين أوردهما صاحب الأغاني[٥] يظهر موقع نصيب في تلك المعادلة، وارتهانه بعِرقه قبل جودة شعره. إن قلب الأدوار في معادلة اللون صيّر نصيباً أداة له، وهذا خلق صراعاً أشد في نفسه، لكن نصيباً بقوله الشعر وإجادته له، أعاد الأمور إلى نصابها في ميدانها الإنساني، فبات اللون بيده لا العكس، موظفاً له بفنية عالية، تكشّف عنها شعرُه بطريقة فريدة.

المحور الدلالي:

المحور الدلالي مصطلح سيميائي يراد به: الجمع بين علاقتين في نقطة

واحدة، يجمع بينهما دلالة معينة(٦). كانت الدلالة/المحور اللون والعلاقة بينهما: ضدية، كما تشرح الترسيمة التالية:



حضر اللون عند نصيب بن رباح في معجمه الشعري باستعمال لم يكن عاديًّا، مستمدًّا من محيطه الخارجي؛ لتوصيف شعوره الداخلي. يمكن القول إن نصيباً(٧) عكس التيار في استعماله للون، فهو قد خلع اللون على قصائده من جسده هو، فجعل لتوظيف السواد حضوراً طاغياً في أبياته من الداخل/جسده إلى الخارج/شعره.

إن ذِكر السواد جعل الشاعر يستدعي صراحة أو ضمناً اللون المضاد له/البياض، فيعقدُ المقارنات حولهما وترجيح فضل السواد على البياض، وأنه ما ينبغي أن يُسّفه الإنسان أو يُحقّر للون بشرته، داعماً قوله بالحجة. «ويعد الأبيض والأسود من أكثر الألوان المعروفة في ترتيب السلم اللوني كثافة في التدليل، وسعة في التداول والاستخدام... وجدلاً في بناء الهيكل التصويري العام للواقع اللوني في القصيدة»(٨).

ارتسم المحور الدلالي باستعمال الثنائية، حيث جعل منها الشاعر محل اهتمامه، ومربط فرسه. وعلى قلة عدد القصائد التي وصلتنا له من جهة، وقصر أبياتها من جهة أخرى، فإن المطالع لديوانه(٩) يلحظ هذا الهَمّ الاجتماعي، الذي أقلق الشاعر في عبوديته وبعد عتقه، حتى إن المتلقي ليجد في الديوان النتفة مضمنة ذاك الهاجس. يقول(١٠):

وإن أكُ حالكاً لوني فإني ... لعقل غير ذي سَقَط وعاءُ
وما نزلت بي الحاجات إلا ... وفي عرضي من الطمع الحياءُ

إن ذكره لون بشرته أخفى ضمناً لون البياض، فهو يقول: «وإن أك»، ثم

يلصقها بسواد لونه «حالكاً لوني»، فالخطاب جاء ابتداء بـ (إنّ) المشكّكة، وما لبث أن أكدها بـ (فإنّي)؛ لإزالة التوهم المرافق عن نفسه الذي يرسمه المجتمع في صورته الذهنية عن تصرفات عرقه، والتي كان هو ذاته يأنف منها ويحثهم على تركها وينتقدهم عليها، بدليل قصته مع ابن خالته سُحيم الذي أعتقه بمال حصّله من عبد العزيز بن مروان، ثم رآه يزفن ويزمر(١١) مع السودان. يقول(١٢):

إني أراني لسحيم قائلا | إن سحيماً لم يثبني طائلا
نست إعمالي لك الرواحلا | وضربي الأبواب فيك سائلا
عند الملوك أستثيب النائلا | حتى إذا آنستَ عتقاً عاجلا
وليتني منك القفا والكاهلا | أَخْلُقاً شَكساً ولوناً حائلا

الأيقونة والجسد:

يقوم المحور الدلالي على لوني البياض والسواد، اللذين يجمعهما حيز، يضم نقيضهما، فكان الحيز جسد الشاعر نفسه من حيث سواد عرقه وبياض فعله، هذا الجسد هو الأيقونة التي ترافق ثنائية اللون في شعر نصيب، فقد جعل من ذاته ملمحاً أيقونيًّا مرتبطاً باللون، وما ذاك إلا لاشتغال الشاعر بهذه الصفة من جهة، وما أحدثته ظروف المرحلة التي عاشها من جهة أخرى، فـ(بيرس) «يعلن أن الإشارة الأيقونية تمثل الموجودة بالدرجة الأولى بوساطة التشابه»(١٣).

لا أحد ينكر أن الشاعر حاول التخلص من لعنة لونه التي يرميه بها مجتمعه، إلا أن التخلص ليس بالأنفة منه، بل الاعتزاز به، وتوظيفه في خدمته، ومن ثمّ قلب شعور اتجاه الرؤية إليه. إن المدقق في الحالة التي وضع الشاعر فيها نفسه؛ يجد أن الأيقونة المتحيزة في الجسد بسبب اللون، عادت مرة أخرى إلى السياق نفسه بمنظور مختلف، وهو أن الشاعر بات أيقونة مهمة في شعر سودان عصره، وملهماً لهم. فإن انحباس الجسد في أيقونة اللون بهذا الملمح،

يعد استمراراً واضحاً لأيقونة عنترة في جاهليته، غير أن عنترة رفض لونه واشمأز منه، فحطّمه بشجاعته التي عُرف بها، خالقاً سلماً تراتبيًّا بشجاعته أولاً، ثم شعره ثانياً، وهذا تحوّل مهم في نظرة الإنسان الأسود إلى نفسه في تاريخ الشعر العربي(١٤).

من هنا تستدعي أيقونة الجسد بهذا التوصيف اللوني/السواد ما يسمى في السيميائية بالاصطفاف(١٥)، فالعنصرية ضد اللون الأسود من أي عرق، يخلق منظومة اصطفافية تجاه اللون، فالمقلّب نظره في أرجاء العالم بين قنواته الإخبارية؛ يلحظ الحديث دائماً عن العنصرية إلى حد استغناء المتكلم عن تحديد اللون، فقد بات معلوماً عند المتلقي من الواقع عليه ظلم ذاك السلوك الإنساني. هذا التلازم بين اللون والسلوك ضده، تولّد من خلال علاقة التناظر في المكوّن الثقافي كما أبانه (ليفي ستراوس) الذي عدَّ أن بعض التقابلات الثنائية الأساسية، كثوابت الفكر البشري، أو كلياته العاملة، موجودة في مختلف الثقافات»(١٦).

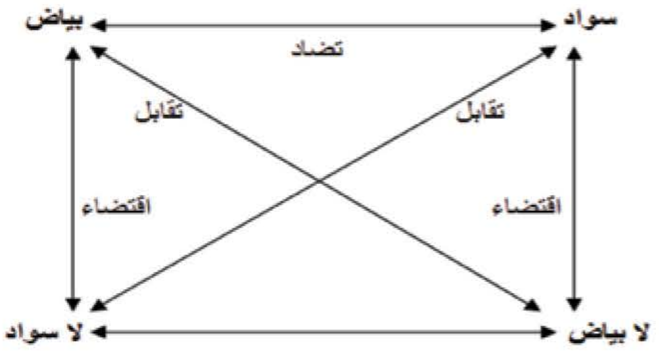
مربع غريماس:

لا تكتمل الدراسة السيميائية وتطبيقها على النصوص، إلا بذكر (مربع غريماس) الذي ترتكز عليه أطراف التحليل السيميائي، وهي: «إحدى التقنيات التحليلية، التي تسعى إلى إظهار التقابلات ونقاط التقاطع بينها في النصوص والممارسات الاجتماعية... و(ألجيرداس غريماس) هو الذي صاغه»(١٧).

واستخدام المربع في التحليل له هدف ينبغي أن يحققه، هو إظهار المستتر من المعاني أو الممارسات داخل النصوص. وإذا ما ربطنا الاستتار بين المعاني والاستتار في حياة الشاعر؛ وجدنا أن الشاعر في حياته رفض العبودية، بإعلان منه، لكن الاستتار يعود إليه مرة أخرى من خلال مقارناته المعقودة بينه

وبين ذوي البشرة البيضاء، صحيح أنه لم يعد الاستتار هنا خفيًّا؛ لتصريح الشاعر بفكرته، لكنه عاد إليه – أي الاستتار- بالبُعد عن ذكر من يقصدهم بأسمائهم في غالب مواطن شعره، والإلحاح على مجرد فكرة سواده، وآلية توظيفها في خطابه كما سيأتي لاحقاً.

ظهرت الثنائية عند الشاعر على مربع غريماس، آخذة الشكل التالي:



هذا المربع يظهر الكثير من العلاقات بين ثنائية البياض والسواد، ابتداءً من علاقة التراتب، فالتضمن، ثم التناقض، وأخيراً التضاد[18]. هذه العلاقات في كل مرة تُظهر مربعاً جديداً، مسقطاً من حياة الشاعر وغرضه وعليهما، ووظيفته الأساس، لكن إذا ما أردنا إيجاز القول وتكثيفه، فإن الأمر يتلخص في قضية أن السواد يوازيه العبودية، ثم انحسار التفاعل في المجتمع كما يجب، ثم يقابله البياض والتمدد الاجتماعي، كما ينظر المجتمع المتعصب حول الشاعر، ومن ثَمَّ تولي الدور الأكبر والأرقى في محيط العيش.

وظيفة الثنائية:

بعد استعراض هذه الثنائية في شعر نصيب بن رباح، يبرق سؤال في الأفق: ما الوظيفة التي قامت بها ثنائية البياض والسواد في شعره؟ لم يدع الشاعر مجالاً إلا بالقول أنه كان يحاجج بلونه، ويفاخر به، ولا ينفر منه، فهو«خطاب إقناعي، أي: أن هدفه التأثير في المتلقي، إما لتدعيم موقفه وإما لتغيير رأيه»[19].

أصرَّ نصيب كثيراً على قضية الفصل بين اللون والأخلاق، اللون والرجولة، اللون والشهامة، مستعملاً تقنية الحجاج(٢٠) بشدة، من خلال سيمياء ثنائية التضاد اللوني.

من ذلك قوله محاجاً من عابه بسواده [٢١]:

فإن أك حالكاً فالمسك أحوى	وما لسواد جلدي من دواءِ
ولي كرم عن الفحشاء ناء	كبعد الأرض من جو السماءِ
ومثلي في رجالكم قليلٌ	ومثلك ليس يعدم في النساءِ
فإن ترضي فردِّي قول راضٍ	وإن تأبي فنحن على السواءِ

يكرر نصيب معنى الأخلاق والتعقل وفصلهما عن اللون بوضوح أشد، جاعلاً همه الأوحد نفي سواده عن بياض أخلاقه، وحكمة عقله. يقول[٢٢]:

ليس يزري السواد يوما بذي اللـ	ـبِّ ولا بالفتى اللبيب الأديبِ
إن يكن للسواد فيَّ نصيب	فبياض الأخلاق منه نصيبي

لم يبق الشاعر في قضية الاحتجاج بلونه على حسن خلقه وعقله فحسب، فهو أيضا يجعل من شعره نسباً يفاخر به ويقارع، سيما أنه كان قوي الشعر، قوةً جعلت معاصريه يحسدونه كخبره مع الفرزدق. يقول[٢٣]:

ليس السواد بناقصي ما دام لي	هذا اللسان إلى فؤاد ثابتِ
من كان ترفعه منابت أصله	فبيوت أشعاري جعلن منابتي
كم بين أسود ناطق ببيانه	ماضي الجنان وبين أبيض صامِ
إني ليحسدني الرفيع بناؤه	من فضل ذاك وليس بي من شامتِ

أخيراً، حاولت هذه القراءة التعرض للون عند الشاعر نصيب بن رباح، من خلال الثنائية القائمة على التضاد (البياض: السواد)، وربطها بالشاعر الذي عاش في مجتمع متعصب كما وصفت سيرته وشعره، وكيف أنه استطاع خلق حجج منطقية بثنائيته أفحم بها من يحاججه.

الحواشي:

(١) منها: عبده بدوي، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م).

(٢) انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ط٢٥ (بيروت: دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م)، ٨/٣٢،٣١.

(٣) أحمد الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبر شعرائها (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، ص٤٩.

(٤) هناك رسالة علمية (ماجستير) بعنوان: اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، أمل محمود أبو عون، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ٢٠٠٣م.

(٥) نقلا عن جامع الديوان ومقدمة: داوود سلوم، شعر نصيب بن رباح، ص٧-٨. وقد أحاله إلى أبي الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: عبدالستار فرج، ط٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م)، ٦/١،___٣٠٥.

(٦) انظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ط١، ترجمة طلال وهبه (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨م)، ص١٥١، وراضية لرقم، الخطاب السردي في الشعر العربي القديم: دراسة سيميائية، ط١ (الجزائر: دار التنوير، ٢٠١٣م)، ص١٠٠.

(٧) لا أزعم أنه الأول، فهذا يحتاج إلى استقراء عميق، وبحث دقيق.

(٨) فاتن عبدالجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، ط١ (الأردن: دار مجدلاوي، ٢٠٠٩-٢٠١٠م)، ص٤٣ (بتصرف).

(٩) لم يصلنا ديوان منفرد فيما اطلعت لنصيب، إنما هي أبيات يتيمة ونتف قليلة، وبعض من القصائد، جمعها من كتب التراث وقدم لها الدكتور داوود سلوم تحت عنوان: شعر نصيب بن رباح، سنة ١٩٦٧م.

(١٠) داوود سلوم: شعر نصيب بن رباح، ط١ (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٧م)، ص٥٧.

(١١) انظر: السابق، ص١٢١.

(١٢) السابق، الصفحة نفسها.

(١٣) أسس السيميائية، ص٨٧.

(١٤) هذا ما أراه فارقاً بين عنترة ونصيب. للتوسع في الفروق بين شعراء هذه الطبقة انظر: الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي.

(١٥) أسس السيميائية، ص١٧٧.

(١٦) السابق، ص١٧٩.

(١٧) السابق، ص١٨٦.

(١٨) انظر: عصام حفظ الله واصل، في تحليل الخطاب الشعري: دراسة سيميائية، ط١ (الجزائر: دار التنوير، ٢٠١٣م)، ص٥٦.

(١٩) كورنيليا فون راد-صكوحي، الحجاج في المقام المدرسي (منوبة، تونس: منشورات كلية الآداب، ٢٠٠٣م)، ص١٣.

(٢٠) انظر: عبدالله صولة، في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات، ط١ (تونس: مسكيلياني للنشر، ٢٠١١م)، ص١٣.

(٢١) شعر نصيب بن رباح، ص٥٨.

(٢٢) السابق، ص٧١.

(٢٣) السابق، ص٧٣.

جماليات المتحول في النص الشعري الأندلسي الموشحات نموذجاً

محمد سيف الإسلام بوفلاقة - الجزائر

ملخص:

شكلت الموشحات ـ كما هو معروف ـ لوناً شعرياً متميزاً، وفريداً في أدب الغرب الإسلامي، فقد طرب لها النقاد، بعد أن استهوت الشعراء، وأتاحت لهم جملة من الفرص للتأنق والتميز، وذلك من خلال الخروج على النموذج الشعري التقليدي التليد.

لقد كان للأندلسيين فضل كبير في اختراع الموشحات، فهي تمثل المتحول في النص الشعري الأندلسي؛ كونها لم تكن موجودة من قبل، ولم تعرفها قبلهم أية أمة من الأمم، فقد جاءت الموشحات-على حد وصف بعض الدارسين-ثورة على القالب الخليلي، ومن جهة ثانية، شكلت تحولاً على الموضوعات التقليدية، إذ عالجت موضوعات قريبة من حياة العربي الأندلسي في ترفها ولهوها؛ لذلك لا نتعجب عندما نجد الموشحات المتميزة في وصف الطبيعة، ووصف الخمر، ومجالس الأنس، والغزل بشقيه العفيف والماجن، كما تناولت الموشحات جملة من الموضوعات التقليدية كالمدح السياسي، والمدح النبوي.

ويسعى هذا المقال إلى إبراز جماليات المتحول، الذي يُقصد به ما يمثل جانب التجديد في النص الشعري الأندلسي، حيث يتجلى التجديد بشكل واضح، في فنين مستحدثين، هما: الموشحات والأزجال، فقد تجلت فيهما الشخصية الأندلسية، و البيئة الأندلسية، فالرغبة في تطوير القصيدة العربية، والتفنن، ومواكبة التطورات الاجتماعية التي تجلت في مجالس اللهو والطرب بالأندلس، هي التي دفعتهم إلى اختراع هذين الفنين المتميزين.

ومن خلال هذا المقال، نتوقف مع ثلاثة عناصر رئيسة، هي:

أولاً- تعريف الموشح.

ثانياً- نشأة الموشحات وأصلها.

ثالثاً- أوزان الموشحات.

وفي الأخير قدمنا فذلكة، تطرقنا فيها لأهم القضايا التي عالجناها، والملاحظات التي خرجنا بها.

تمهيد:

لقد كانت الموشحات ثورة على الهيكل التقليدي للقصيدة العربية، فهي في الواقع لم تكن إلا تجديداً، وتغييراً في هذا الهيكل، فهي من جهة تلتزم الأوزان العروضية الخليلية، والقوافي الموحّدة، ومن جانب آخر، تركز على تنويع الأوزان، والقوافي في الموشحة الواحدة، تبعاً لنظام خاص، يتكرر في الأبيات والأقفال والأغصان والأسماط[١].

وتعد الموشحات فنًّا شعريًّا أنيقاً، اتخذ أشكالاً بعينها، وهو يندرج في إطار التجديد في الأوزان والقوافي، حيث شكل خروجاً عن بنية القصيدة التقليدية، وإن كان ظهورها في الأندلس، فقد أولع بها الشعراء في المشرق العربي والمغرب على السواء، كما اتسع فن الموشحات، وتعددت أغراضه، وجعله النقاد القدماء واحداً من فنون الشعر التي حصرها الأبشيهي في الشعر القريض، والموشح، والدوبيت، والزّجل، والمواليا، والكان كان، والقوما.

وهناك دراسات سعت إلى تبيين العلاقة بين الشعر الفرنسي-الإسباني القديم الذي كان ينشده شعراء التروبادور TROBADOURS ، وبين فن الموشحات، فهما يتشابهان في الأغراض الشعرية، وفي طليعتها وصف الطبيعة، والغزل، والمديح، والحماسة، إضافة إلى البناء الفني، فضلاً عن الاعتماد على الموسيقى والغناء[٢].

بيد أن بعض الباحثين يرون أن الربط بين الموشحات والشعر الأجنبي، مسألة تحتاج إلى مناقشة، ولا يمكننا النظر إليها كحقيقة لا يعتورها الشك، حيث يقول الباحث جودت الركابي في هذا الصدد:»فالشعر الغنائي الذي كان ينشده شعراء التروبادور في مطلع القرن الثاني عشر الميلادي- وفي هذا القرن كانت الموشحات معروفة في الأندلس- قد شابه في أغراضه أغراض الموشحات، واتفق معها في بعض قوالبه كالقصائد المسماة(البالاد)، و(الأغاني الوجدانية). فهذان النوعان من شعر شعراء التروبادور،

يتألفان من أسماط وأجزاء تشبه- إلى حدٍّ ما- في ترتيبها أسماط الموشحات والأجزاء المكونة منها، وتتعدد فيها الأوزان والقوافي، أضف إلى ذلك أن شعراء التروبادور كانوا يعتمدون في نظمهم على الموسيقى والغناء، كما هو الشأن في الموشحات.ولكن هذا التشابه لا يكفي ليحل لنا مشكلة التأثير المتبادل.ونرى أن النتائج التي انتهى إليها بعض الباحثين في بيان الروابط التي تربط بين الموشحات والشعر الأجنبي ، الذي كان يتاخم المسلمين في إسبانيا، أو يتسرب إلى أوساطهم؛ لا تزال تحتاج إلى مناقشة، ولا يُمكننا أن ننظر إليها كحقيقة لا يعتورها الشك، ولكن إن شككنا في مدى هذا التأثير وشكله، فلا يُمكننا أن ننكر وجوده»[٣].

إن كل من يدرس الموشح تواجهه دائماً قضية أصل الموشح، فمن بين أبرز الرؤى التي تتردد، يتجلى منظور بعض المستشرقين الإسبانيين خاصة، فهم يرون أن أصل الموشحات أغان شعبية باللغة الرومنثية.

لقد كانت نشأة الموشحات استجابة لحاجة فنية في المقام الأول، وتأثراً بظروف بيئية ثانياً، ونتيجة لظاهرة اجتماعية ثالثاً. أما كونها استجابة لحاجة فنية؛ فبسبب أن الأندلسيين عُرفوا بولعهم بالموسيقى والغناء، وكلفهم بالطرب، وذلك منذ أن قدم عليهم زرياب، ومغنياته من المشرق، حاملاً عبقرية غنائيّة موسيقية فريدة في تاريخ الفن العربي، وبسبب ازدهار الموسيقى والغناء؛ يبدو أن الأندلسيين أحسوا بتخلف القصيدة الموحدة إزاء الألحان المنوعة، وشعروا بجمود الشعر في ماضيه التقليدي، وقيوده الصارمة، أمام النغم في حاضره التجديدي المرن، وأصبحت لديهم حاجة ماسة إلى لون جديد من الشعر، يُواكب الموسيقى والغناء في تنوعهما، وتباين ألحانهما، ومن هنا ظهر الموشح بصفته فنًّا غنائيًّا شعريًّا.

وأما كون ظهور الموشحات صدى لظروف بيئية شعبية، فيتضح من حيث إن الشخصية الأندلسية قد تجاوبت مع بيئتها، وتأثرت بها أيما تأثر، ولاسيما فيما يتصل بالترف والنعيم، والطبيعة، ومجالس اللهو؛ لذلك لا نتعجب عندما نجد هذا الفن ينشأ في أوساط الشعب، ويعتمد في تعابيره -في بعض الأحيان- على أجزاء من أغنيات شعبية.

أما كون نشأة الموشحات قد جاءت نتيجة لظاهرة اجتماعية، فيظهر في امتزاج العرب مع الإسبانيين، وألفتهم لشعب جديد، فيه عروبة، وفيه إسبانية. وكان من مظاهر هذا

الامتزاج معرفة عامية اللاتينيين، ومعرفة عامية العرب، أي أنه كان هناك جملة من أنواع الازدواج اللغوي؛ نتيجة للازدواج العنصري، وكان لابد أن ينشأ أدب يمثل تلك الثنائية اللغوية، فكانت الموشحات، فتحت تأثير الموجة العنيفة من الموسيقى والغناء، والجوقات، وتأثير مجموعة من الظروف المختلفة من البيئة المحلية، والثنائية اللغوية، واحتكاك العرب بالأعاجم، سعى الأندلسيون إلى أن ينطلقوا وفق ما يطيب لسجاياهم، فأخرجوا هذا الفن المتميز[(٤)].

وقد تطورت الموشحات تطوراً كبيراً، وأهم تطور كان خلال القرن الخامس الهجري أيام ملوك الطوائف.

أولاً تعريف الموشح :

إن تعريفات القدماء تتفق على أن الموشح مصطلح على فنّ غنائي مستحدث من فنون الشعر العربي، وهو يتميز بعدم تقيده بالشكل التقليدي، الذي التزمته القصيدة العربية لبنائها العضوي، فهو يحاول التحرر منه إلى شكل جديد، يعتمد على تقسيم الهيكل إلى أجزاء يتنوع فيها الوزن، وتتعدد القافية، فهيكل الموشح لا يسير في موسيقاه على المنهج الشعري التقليدي الملتزم بوحدة الوزن، ورتابة القافية، حيث إنه ينزع إلى منهج تجديدي، يتحرر فيه من النمط القديم، ويمثل ثورة على الأساليب المرعية في النظم، إذ إن الأوزان تتغير، والقافية تتعدد.

وقد عرّفهُ ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات) بأنه: «كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات، ويُقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أبيات، ويُقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات...

والأقفال هي أجزاء مؤلفة، يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها ، في وزنها وقوافيها، وعدد أجزائها.

والأبيات هي أجزاء مؤلفة مفردة، أو مركبة، يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها، وعدد أجزائها لا في قوافيها، بل يحسُن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر، والقفل يتردد في الموشح ست مرات في التام، وخمس مرات في الأقرع.

وأقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء (وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء...) ، والبيت لابد أن يتردد في التام، وفي الأقرع خمس مرات، وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزأين، وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف...» (٥).

إن الموشح هو كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو فنٌّ من فنون الشعر العربي ، ويختلف عن غيره من الفنون الأخرى بالتزامه قواعد معينة من حيث القافية، وبخروجه أحيانا عن الأعاريض الخليلية، وبخلوه أحيانا أخرى من الوزن الشعري، وباستعماله اللغة الدارجة، والعجمية في بعض أجزائه، وباتصاله الوثيق بالغناء.

والموشح في اللغة، هو اسم مفعول من الفعل وشح المرأة، أي ألبسَهَا الوشَاح (بكسر الواو وضمّها) ، وهو لباس يُنْسَجُ ويُرَصَّعُ بِالجواهر، وتشده المرأة بين عاتِقَيْهَا، وكَشْحَيْهَا، وهو أيضاً عقد يتكون من سلكين من اللآلئ، لِكُلِّ مِنْهُمَا لون خاص. ومن معاني التَّوشيح أيضاً: التنميق. والمنظومة من هذا النوع من الشعر تسمى موشحاً ، أو موشحةً، وناظم الموشحات يُسمى وشاحاً(٦).

يقول الباحث إبراهيم أنيس: «أما سر تسميتها بالموشحات، فهو تشبيهها بالوشاح، أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر، على نسق خاص، وترتيب معين.

فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة، يرتب خرزاته ترتيباً يرتضيه ذوقه، وقد يبدأ باثنين من نوع، ثم ثلاث من نوع آخر، ثم واحدة من نوع ثالث، ويلتزم هذا النظام الخاص حتى نهاية العقد أو القلادة.

وهكذا الموشحات، يبدأ الناظم فيها بوزن خاص، وقافية خاصة، ولا يكاد ينظم منها أشطراً، حتى ينتقل إلى وزن آخر، وقافية أخرى، ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما، وتتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي، خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح. هذا هو وجه الشبه بين الوشاح الذي تتشح به المرأة، وقد صفت حباته من اللؤلؤ والجوهر في تناسق وانسجام» (٧).

وبالنسبة إلى تركيب الموشح، وأجزائه، فالموشح يتميز بشكله الخاص، ويتركب من أجزاء، اصطلح الدارسون على تسميتها، وتحديدها، وهي: المطلع أو المذهب، والدّور، والسّمط، والقفل، والبيت، والغصن، والخرجة.

والجدير بالذكر أن هناك بعض الاختلاف بين النقاد في تحديد أجزاء الموشح. وسنعتمد في تحديد تركيبته على منظورين، وردا في كتابين متميزين، هما (دار الطراز في عمل الموشحات) لابن سناء الملك، و(فن التوشيح) لمصطفى عوض الكريم. و نرى أنه من الأفضل أن نورد موشحاً من الموشحات، التي أوردها ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز)، ونبين من خلاله أجزاء الموشح ، وهو:

أيُّها السَّاقي إليك المُشْتَكَى	قد دَعَوْنَاكَ وإنْ لَمْ تَسْمَعِ			(مطلع أ وقفل١)
ونديم هِمْتُ	في غرتّه	سمط١		
وسقاني الرّاح	مِنْ راحتَه	سمط٢	دور١	بيت١
كُلَّما اسْتيَقَظَ	مِنْ سكرته	سمط٣		
(غصن)	(غصن)			
جَذَبَ الزِّقَ إليه واتَّكا	وَسَقَاني أرْبعًا في أرْبع			(قفل٢)
ما لعَيْنِي	عَشِيَتْ بِالنَّظَرِ	سمط١		
أنكرتْ بعدَكَ	ضَوْءَ القَمَرِ	سمط٢	دور٢	بيت٢
وإذا ما شئت	فاسْمع خَبَري	سمط٣		
(غصن)	(غصن)			
عَشِيَتْ عيناي منْ طولِ البُكَا	وَبَكَى بعضي على بعضي معِي			(قفل٣)
غصن بان مال	من حيث استوى	سمط١		
ماتَ مَنْ يَهْوَاهُ	من فَرْطِ الجَوَى	سمط٢	دور٣	بيت٣
خفق الأحْشَاءِ	مَوْهُونَ القوى	سمط٣		
(غصن)	(غصن)			
كلَّمَا فَكَّرَ في البيْنِ بكَى	وَيْحهُ يبْكي لِمَا لمْ يَقع			(قفل٤)
لَيْسَ لي صَبْرٌ	ولا لي جَلَدُ	سمط١		
ما لقومي عذَلُوا	واجتهدُوا	سمط٢	دور٤	بيت٤
أنْكَرُوا شَكْوَاي	ممَّا أجِدُ	سمط٣		
(غصن)	(غصن)			
مثل حالي حقُّها أن تُشْتَكَى	كَمَدَ اليأس وذلّ الطمع			(قفل ٥)
كبد حرّى	ودمع يَكفُ	سمط١		
يَعرفُ الذَّنْبَ	وَلاَ يَعْتَرِفُ	سمط٢	دور٥	بيت٥
أيُّها المُعْرِضُ	عَمَّا أصِفُ	سمط٣		
(غصن)	(غصن)			
قدْ نَمَا حُبُّكَ عندي وَزَكَا	لاَ تقل في الحب إني مُدَعي			(خرجة أوقفل٦) [8]

ينقسم الموشح إلى الأجزاء الآتية :

١- المَطلعُ أو المَذْهَبُ. ٢- الدَّوْر. ٣- السِّمْط. ٤- القُفل.

٥- البيتُ. ٦- الغُصْن. ٧- الخرجة.

وسنوضح فيما يأتي المقصود من هذه المصطلحات:

١- المطلع أو (المذهب): ويُعرف بأنه المجموعة الأولى من أشطر الموشحة، وقافيته تُلتزم في كل أقفال الموشحة، و يطلق على القفل الأول من الموشحة ، وأقل ما تكون من شطرين، وقافية تُلْزَمُ في كل أقفال الموشحة، وليس المطلع ركناً أساسيًّا في الموشح؛ لأنه يجوز حذفهُ، فإن وُجد في الموشح، فالموشح يُسمى بـ(الموشح التام)، وإن حُذف فالموشح

يُطلق عليه اسم (الموشح الأقرع)، ومطلع هذا الموشح هو:

أيُّها السّاقي إليك المشْتَكَى   قد دَعَوْنَاكَ وإنْ لَمْ تَسْمَـع

٢- **الدَّوْرُ:** وهو مجموع الأشطر التي تعقُبُ المطلع في الموشح التام، وفي حالة إذا كان المُوَشّحُ أقرع، فإن الدَّوْرَ يأتي في مستهل الموشح، وقد يكون الدور من بحر المطلع نفسه، ولكن بقافية مختلفة عن قافيته، تُلْتَزَمُ في أشطر الدور الواحد. والدور الأول في موشحنا هو:

ونديم همت	**في غرته**
وشربت الراح	**من راحته**
كلما استيقظ	**من سكرته**

٣- **السّمْطُ:** وهو مصطلح يُطلق على كُلِّ شطر من أشطر الدَّوْر، وقد يكون السمط مُفرداً، أي: مكوناً من فقرة واحدة، وقد يتركب من فقرتين، أو أكثر، ولا يقل عدد الأسماط في الدور الواحد من الموشح عن ثلاثة، وقد تزيد عن ذلك العدد، وعلى الوشاح أن يلتزم بعددها في الأدوار الأخرى من الموشح، وأول سمط في هذا الموشح، هو قول الوشاح: ونديم همت   في غرته

٤- **القُفل:** وهو مجموع الأشطر التي تلي الدور، وفي البحر نفسه، ولكن بقافية مختلفة، كما أنه الجزء المتكرر في الموشحة، والمتفق مع المطلع، أو القفل الأول في العدد، والبحر، والقافية، وليس لأقفال الموشحة عدد محدد، ولكن ابن سناء الملك، لاحظ أن أغلب الموشحات لها خمسة أقفال في الأقرع، وستة أقفال في التام، والقفل الأول في موشحتنا، هو:

أيها الساقي إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع

٥- **البيت:** يتألف البيت في الموشح من الدور مجتمعاً مع القفل الذي يليه، فالبيت يختلف في القصيدة عنه في الموشحة، فالبيت في الموشحة يتكون من الدَّور مع القُفّل الذي يليه، والبيت الأول في موشحتنا هو:

ونديم همت	**في غرته**
وشربت الراح	**من راحته**
كلما استيقظ	**من سكرته**
جذب الزق إليه واتكا	**وسقاني أربعاً في أربع**

٦-الغصن: هو الشطر الواحد من المطلع، أو القفل، أو الخرجة. وأول غصن في موشحتنا هو:

أيها الساقي إليك المشتكى

٧- الخرجة: هي آخر قُفْل في الموشّح، و هي أهم جزء في الموشح، وبدونها، وبدون الأقفال لا يستوفي الموشح شروطه، وهي الجزء الوحيد من الموشح الذي يُفضل فيه اللحن، إلا إذا كان الموشح في غرض المدح، أو كانت الخرجة غزلة جدًّا، أو مستعارة من خرجة مشهورة، أو تكون بيت شعر مضمناً، فيُستحسن عندئذ أن تكون فصيحة. والخرجة ثلاثة أنواع: فصيحة معربة، وملحونة الألفاظ عامية، وخرجة أعجمية الألفاظ، وبالنسبة إلى الخرجتين العامية، والأعجمية، فهما تكثران في الموشحات التي يتغنى بها، والخرجة في موشحنا هذا، هي:

قد نما حبك عندي وزكا　　　لا تقل في الحب أني مدعي

والجدير بالذكر أن المطلع ، قد يكون مؤلفاً من ثلاثة أغصان، أو أربعة، وهذا هو الغالب في الموشحات، ولكن هناك بعض الموشحات تجاوزت أغصانها هذا العدد إلى عشرة أغصان، وأحد عشر غصناً. وعدد أغصان المطلع يتكرر في كل قفل من أقفاله، وفي خرجته، وبالقوافي نفسها، والأعم الأغلب في أبيات الموشحة أن تكون خمسة أبيات، وقد تصل إلى سبعة(٩).

وفيما يتعلق بالخرجة، والتوزيع اللغوي في الموشح، فقد دأب الباحثون على ترديد قول ابن سناء الملك في تعريف الخرجة بأنها: (عبارة عن القفل الأخير في الموشح)، وهو تعريف كما يرى بعض الباحثين-من بينهم سليم ريدان- تقريبي، ويدل على تردد عند ابن سناء الملك، بدليل أول لفظ فيه، والصواب هو أن الخرجة هي ما يلي فعل القول في البيت الأخير من الموشح، فابن سناء الملك يُواصل حديثه عن الخرجة، فيقول: (ولا بد في البيت - الدور - الذي قبل الخرجة من قال، أو قلت، أو قالت، أو غنى ، أو غنيت، أو غنت)، فالخرجة نتيجة لهذا هي ما بعد القول، وهذا الكلام أيضاً، لا يدل على أن الخرجة تطابق القفل الأخير، إذ لو كان الأمر كذلك لقال: (ولا بد في نهاية البيت الذي قبل الخرجة...)، فالحيز يبدو أنه غير محدد بدقة؛ لأن الخرجة في بعض الأحيان تكون مطابقة للقفل الأخير، وهو الغالب، والرائج بكثرة، وتارة تبدأ في آخر الدور الأخير، وتمتد على كامل القفل بعده، وتارة لا تأخذ إلا جزءاً من القفل الأخير، والذي

يفصلها عن سائر الموشح ، هو فعل القول، وهذه إحدى وظائفه في الموشح، وعلاقته بالخرجة أساسية.

وقد لفتت الخرجة اهتمام الدارسين حديثاً، وكان اهتمامهم بها متفاوت الجدوى، حيث إن عدداً غير قليل من الدارسين والباحثين الإسبان، قد انتقوا منها ما بنوا عليه نظرية في أصل الموشح، وعلاقته بالتراث الإسباني الغابر، وذهب المستشرق الفرنسي (ماسينيون) إلى أنها تعد قلباً للمألوف في سنة الشعر العربي[١٠].

إن ما يتضح من خلال كلام ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات) أن الخرجة:

١- تكون عامية، وحارة طريفة.

٢- إذا كان الموشح يندرج تحت لواء غرض المدح، فلا يوجد أي حرج في ذكر اسم الممدوح في الخرجة، ولا بأس أيضاً من كون الخرجة عندئذ معربة.

٣- يتم التغاضي عن كونها معربة في أي موضوع من الموضوعات، مع أنه يُشترط أن تتسم بالرقة والسحر.

٤- في بعض الحالات، قد تكون الخرجة أعجمية، وينبغي فيما يشترطه ابن سناء الملك في كتاب (دار الطراز في عمل الموشحات) اللفظ السفساف اللاذع.

٥- يسبق الخرجة (في الغصن السابق لها) لفظ: قال، أو قلت، أو غنى، أو غنيت، أو ما يُشبه ذلك[١١].

ويبدو أن الوشاح كان يبدأ باختيار الخرجة أولاً، ثم يبني عليها الموشحة، وهذا ما يقصده ابن بسام عندما تحدث عن الوشاح الأول، بأنه كان يأخذ اللفظ العامي، أو العجمي، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة، ويظهر أن تسميتها قديمة، فهذا الاسم قديم؛ إذ ذكرها ابن قزمان في ديوانه، لذلك يُرجح أن هذه التسمية كانت شائعة قبل عصر ابن قزمان، غير أنه لا توجد نصوص تؤكد هذا الأمر، وربما قصدوا بالخروج فيه أكثر من معنى، إما لأن الوشاح يخرج فيه من الفصحى إلى العامية، أو الأعجمية، أو لأنه يخرج فيه من لفظه إلى لفظ غيره، أو لأنه يخرج فيه من المدح، إلى الغزل في المدائح الخاصة، أو لأنه-كما يرجح البعض-من اصطلاح المغنين، إذ يلونون فيه اللحن

تلويناً خاصًّا، يؤذن بختام الموشح[١٢].

إن الخرجة مقامها عند الوشاحين، مقام المطلع في القصيدة عند الشعراء، حيث إنهم يعنون بها أيما عناية، ويحسبون لها حساباً كبيراً، وقد اشترط ابن سناء الملك أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، وحارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة، ولغات الدَّاصة.

وإذا تحدثنا عن الخرجة العامية، فهي يجب أن تكون «مخترعة؛ لأن الوشاح يستمد ألفاظها من البيئة التي يعيش فيها، وتُستمد من ألسنة العامة، والخاصة، ورأى ابن سناء الملك أن تكون ألفاظها ماجنة، كاشفة، أما معانيها فتكون على لسان الفتاة، فهي التي تعبر عن ولعها، وشغفها بالفتى، وتشتكي إلى أمها، وهذه الخرجة قريبة الشبه من غزل الفتيات في شعر عمر بن أبي ربيعة»[١٣].

ويُلاحظ أن بعض الخرجات تمتاز بالبساطة، والسذاجة، حيث إنها تُشبه حديثاً عاديًّا يوميًّا، إذا قورنت بالموشحة نفسها.

أما الخرجة المعربة، فهي تُكتب باللغة الفصحى، وبذلك فالموشح يكون كله فصيحاً، و يبدو أن ابن سناء الملك تردد في قبولها، ثم عاد وأجازها، ويُشترط أن يكون الموشح موشح مدح، ويتضح لمن يطلع على الكثير من الموشحات أن خرجاتها كانت بلغة عربية فصيحة، وقد تأتي خرجات عامية في موشحات المديح، ذلك أن «الموشحة التي تُقال في المدح، تقتضي في الغالب خرجة تتناسب وحال الممدوح، فإذا كان الجد أغلب على العلاقة بين الممدوح ومادحه لم يستطع أن يتظرف باستعمال خرجة عامية أو عجمية، وإذا كان الممدوح ممن رفعت الكلفة بينه وبين الوشاح فلا بأس من أن تكون الخرجة عجمية أو عامية.وإذا جرت الموشحة على الغزل المتسامي؛ صح أن تكون الخرجة معربة، بل كان ذلك أليق بها، وإذا خالط الموشحة شيء من التماجن فمن غير الطبيعي أن تكون معربة، وإذا كانت موجهة إلى جارية أعجمية؛ فلا بد أن تكون الخرجة مناسبة لتلك الحال، وما يحسن في موقف، ربما لم يحسن في غيره، وليس هناك من قانون عام ينظم الخرجة، ويحتم كيفية ورودها سوى قانون التناسب»[١٤].

إن الموشحات هي ظاهرة أدبية فريدة، قلّ نظيرها في الأدب العربي، وترجع فرادتها

إلى أنها جاءت في مبناها ومعناها، كما شاء لها الوشاحون أن تكون، تلبية لتطورات العصر العربي الأندلسي، الاجتماعية منها، والثقافية، والعمرانية، أي: أن الموشحات يمكن وصفها بأنها وليدة طبيعية للبيئة الأندلسية، وجاءت نتيجة حتمية للأوضاع والظروف المكانية والزمانية، ولعلّ ذلك كان أحد أسباب أهميتها، ومن ثمة سبب استمراريتها وخلودها، كأبرز ما أبدعه الوجود العربي في الأندلس، وربما فاقت ما خلفه العرب هناك من قصور ومبانٍ، قيمة، وروعة، وجمالاً، على حد تعبير بعض النقاد والدارسين والمؤرخين المهتمين بالبلاد الأندلسية.

والموشحات يتخذها الكثير من النقاد والدارسين، بصفتها برهاناً ساطعاً على إمكانية تحديث الشعر العربي، من غير أن نخرج على أصالته التي تتمثل في تركيبه، وإيقاعه، فالوشاح الأندلسي عرف كيف يبدع موشّحه، مستخدماً إما تفعيلة الشعر التقليدية، وإما تفعيلة جديدة، حسب مقتضيات اللحن، ويتمّ التناغم بينه وبين الكلمة؛ لأن الموشح، إنما وُضع في الأصل ليُغنى، ومن هنا تتعدد أنواع الموشحات، التي، وإن خالف بعضها أوزان العرب، أبقت على إيقاع وموسيقى، نبعاً من أوزان هي بنت الحياة(١٥).

إن الموشحات، وعلى الرغم من اختلاف أغراضها، فهي تمتاز بميزات تجمع بينها، لعل أهمها:

١- **تأثير الطبيعة:** فالطبيعة هي الينبوع الثر لعواطف الأندلسيين؛ لذلك لا نستغرب إذا وجدنا عدداً كبيراً من الموشحات، على مختلف أغراضها، وتنوع أوزانها، تحتوي على مساحات واسعة مُخصصة لوصف الطبيعة، فهي مسرح أخيلة الإنسان الأندلسي، ومرتع حواسه. لقد عاش الوشاحون في ربوع البلاد الأندلسية المتميزة بالطبيعة الجميلة الفاتنة، والساحرة، فأسرتهم، وغاصوا على مفاتنها، يتغنون بها في شعرهم، فكان للموشحات النصيب الأوفر منها، وأي شيء أفعل في عاطفة ابن البادية من روضة غناء، وأي شيء أنعش لفؤاده من نسيمات معطرة، فلا عجب إن تملكت الطبيعة من قلوب الوشاحين، وملكت عليهم شعورهم، فصاروا يُناجونها إذا تغزلوا، ويوطئون بها إذا مدحوا.

٢- **المعاني المبتذلة:** فعلى الرغم من الآراء التي سعت إلى دحض هذه الرؤية،

التي تتمثل في أن معاني الموشحات مبتذلة، فلا يُمكن إنكار بأن الموشحات تحفل بأروع التشابيه، والاستعارات الطبيعية، وهي تفتقر-على الغالب- إلى معان سامية، وعميقة، تروق وتؤثر في المفكر البصير، غير أن الابتذال اللغوي قد يضيع في ميعة الجمال اللغوي، وينحسر أمام روعة التشابيه، ورنة القافية، وجرس الألفاظ، فالموشحات وُضعت لتطرب لها الآذان، وتتراقص لوقعها العواطف.

٣- تأثيرها في الأدب واللغة: لقد تميزت الموشحات بأنها كانت بالغة الأثر في الأوساط الأدبية؛ ولهذا فقد تناقلها الناس بسرعة؛ نظراً لخفة أوزانها، وانتشرت في فترة قصيرة انتشار النار في الهشيم، حيث إنها اجتازت حدود الأندلس، بيد أن الأندلسيين، ظلوا متفوقين على غيرهم في هذا الميدان.

وبالنسبة إلى اللغة الفصحى، فهي التي أثارت الكثير من الجدل، حيث إنها عبرت عن بلاغة أصحابها في الإفصاح عن أفكارهم الشعرية بلغتهم العامية [١٦]، حيث يقول ابن خلدون في هذا الصدد: «ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، وفيهم الفحول. والمتأخرون والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد، وخصوصاً علم اللسان، يستنكر صاحبها هذه الفنون التي لهم إذا سمعها، ويمج نظمهم إذا أنشد، ويعتقد إنما ذوقه نبا عنها؛ لاستهجانها، وفقدان الإعراب منها؛ وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم؛ لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها؛ إن كان سليماً من الآفات في فطرته ونظره، وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة» [١٧].

إن الموشحات الأندلسية هي فن جديد، وقد اتسمت بأنها رائقة الديباجة، وخفيفة الأوزان، وإذا لم تكن معانيها عميقة؛ فهي بسبب أنها وضعت أصلاً للطرب بأنغامها.

ثانياً - نشأة الموشحات وأصلها:

يجمع الدارسون على أنَّ الموشحات فنٌّ أندلسي، نشأ في بلاد الأندلس، بيد أنهم اختلفوا في مخترعها، وفي الزمن الذي اختُرِعت فيه، إلا أن أغلبية الآراء تذهب إلى أن اختراعها كان مع أواخر القرن الثالث الهجري، فابن بسام يعد أهل الأندلس هم الذين وضعوا حقيقة صنعة التوشيح، ونهجوا طريقتها، وانتهاءً بالمقري (صاحب نفح الطيب).

يقول ابن خلدون: «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه، وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية؛ استحدث المتأخرون منهم فنًّا سموه بالموشح، ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون من أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان، وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات...

وكان المخترع له بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر الفريري (من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني)، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه (صاحب كتاب العقد)، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر، وكسدت موشحاتهما، فكان أول من برع في هذا عبادة القزاز (شاعر المعتصم بن صمادح/ صاحب المرية)» [١٨].

وقد أكد ابن بسام (صاحب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) على أن «أوَّل مَنْ صَنَعَ أوْزَان هذه الموشحات بأُفُقِنا واخترع طريقَتَها - فيما بلغني - محمد بن محمود (حمود) القَبْري الضرير... وقيل إنّ ابن عبد رَبِّه (صاحب كتاب العقد) أولُ من سبق إلى هذا النّوع من الموشحات عندنا» [١٩].

إن ما نفهمه مما ذكره ابن بسّام وابن خلدون أن من ابتكر هذا الفن بالنسبة إلى صاحب الذخيرة هو محمد بن محمود القبري، في حين يذكر ابن خلدون اسماً آخر وهو مقدم بن معافى القبري، وقد ذكر عدد لا بأس به من الدارسين - من بينهم عبد العزيز الأهواني - أن الاسمين ليسا لشاعر بعينه، وإنما هما لشاعرين إسبانيين نشآ في بلدة واحدة هي (قَبْرَة)، ومما يُذكر أن محمد بن محمود القبري كان ضريراً، وأما مقدم بن معافى، فلم يكن كذلك، وقد عاش الشاعران في العصر نفسه.

فما يُمكن تأكيده أن (محمد بن محمود القبري ومقدّم بن مُعَافى القبري)، قد عُرفا في ذلك العصر، وكان لهما إبداع شعري، ولكن لم يصلنا شيء من موشحاتهما، ويمكن القول: إن الموشحات ظهرت بالأندلس في نهاية القرن الثالث الهجري، أي: في عهد الأمير عبد الله بن محمد المرواني (٢٧٥-٣٠٠هـ/٨٨٨-٩١٢م)، كما ذكر الحجاري (صاحب المسهب)، وكان للشاعرين المذكورين أعلاه، ولابن عبد ربه، ولغيرهم محاولات أولية، لعلها لم تكن ناضجة، فكسدت ولم تصلنا. وأقدم ما جاء من الموشحات كان لعبادة

القزّاز المتوفى سنة٤٢٢هـ(١٠٣٠م)، حيث يقول ابن بسّام في هذا الصدد: «وكان أبو بكر (عُبادة بن ماء السماء) في ذلك العصر شيخ الصناعة، وإمام الجماعة، سلك إلى الشعر مسلكاً سهلاً، فقالت له غرائبُهُ مرحباً وأهلاً، وكانت صنعةُ التوشيح التي نهج أهلُ الأندلس طريقها، ووضعوا حقيقتها، غير مرقومة البُرُود، ولا منظومة العقود، فأقام عُبادةُ هذا مُنآدَها، وقوّم مَيْلَها وسنَادَهَا، فكأنها لم تُسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخِذَتْ إلا عنْه، واشتهر بها اشتهارًا غلَبَ على ذَاتِه، وذهب بكثير من حسناته» [٢٠].

وهناك من ذكر أن لابن المعتز (الشاعر العباسي) موشحة لطيفة، إذا صحت نسبتها إليه، لما بقي لأهل الأندلس فضل اختراع هذا الفن، وقد كان ابن المعتز معاصراً لمقدم بن معافر، بيد أن عدم صحة نسبتها إليه هي الأرجح، فمما يُذكر أنها رُويت لشاعر آخر يُقال له الحفيد بن زهر، ومما يُذكر أيضاً في هذا الشأن أن ديوان ابن المعتز لا يحتوي غير هذه الموشحة، فلو عرف صاحبه فن التوشيح لأكثر منه، كونه يُلائم أغراضه التي اختص بها، كما أن المؤرخين يتفقون على نسبة الموشحات إلى أهل الأندلس، فهي من مستنبطاتهم، ولم يُذكر أحد من المشارقة قبل ابن سناء الملك المصري.

وعلى ما يبدو أن الموشحات قد لقيت إنكاراً ومقاومة في البداية، شأنها شأن المحاولات التجديدية، حيث إن جماعة المحافظين تهجموا على هذا النمط، وعدوه خروجاً على الأصول، وضعفاً، وعابوا أصحابه، ولكنه انتشر بسرعة، ولقي أصداء طيبة، مما جعل الأصوات المعارضة له لا تعدو أن تكون مجرد صرخة في واد، أو نفخ في الرماد[٢١].

ولا شك في أنه بعد أن طال الوجود العربي في بلاد الأندلس؛ فقد تأثر العرب بالبيئة المحلية، فتهذبت عندهم الأغاني الشعبية المتأثرة بالتراتيل الكنسية، ويرى بعض نقاد الغرب، وفي طليعتهم (ميننديس بيدال) أن مخترعي الموشحات، قد تأثروا بالتراتيل الروحيّة.

وقد شهد القرن العاشر ازدهار الأغاني الشعبية الأوروبية، على أيدي جماعات (الجنكلور) و(التروبادور)، ولاسيما في إسبانيا، وجنوب فرنسا، حيث إنهم كانوا يطوفون في البلاد رجالاً ونساءً، وينشدون أشعارهم الغرامية، والحماسية في الساحات العامة، وفي الطرقات بين المدن، وفي مجالس الملوك، وفي المناسبات، ومواسم الأعياد،

وبها قد تكون تأثرت الموشحات، ومما يُشير إلى أن الموشحات تأثرت بالأغاني العجمية الشعبية، عدم قدرة المشارقة على مجاراة الأندلسيين إلا بصعوبة وتكلف، بينما وجد الأندلسيون سهولة في النظم؛ لأن روحهم تشبعت بالألحان الغربية (٢٢).

وعن هذا التفسير، يقول الباحث مصطفى عوض الكريم: «إن كثيراً من الأسئلة الحائرة لا تجد جواباً شافياً، إذا قبلنا النظرية القائلة بأن الموشحات ما هي إلا تقليد لشعر غنائي عجمي، وهي النظرية التي جاء بها المستشرقان الإسبانيان (خوليان ريبيرا، ومنديث بيدال)، وحشدا لها من الأدلة، ما يجعل رفضها ضرباً من المُكابرة والتعنت.

فالموشح يختلف عن الشعر المسمط، وغيره من فنون النظم المشرقية بأنه إنما صنع من أجل الغناء، وأوزانه المستحدثة التي لم يعهدها العرب في المشرق، تدل دلالة قوية على أن هذه الأوزان تقليد لأوزان عجمية، ووجود الخرجة الأعجمية هو الحلقة بين الموشح، وذلك الشعر الغنائي العجمي.

وظهور الموشح في الأندلس دون المشرق، وفشل المشارقة في تقليد الأندلسيين في فن التوشيح، لا نفسره إلا أن الأندلسيين كانوا أحذق في تقليد ذلك الشعر الغنائي العجمي، وأن الشاعر المشرقي الوحيد -باعتراف ابن خلدون- الذي استطاع أن يأتي بموشحة خالية من التكلف هو ابن سناء الملك، الذي أدرك أن إحكام صناعة الموشحات، لا يتأتى إلا لمن عاش في بيئة أندلسية» (٢٣).

ومن بين الذين حاولوا ربط نشأة الموشحات بنقل زرياب لطريقة الغناء المشرقية على أصول النوبة إلى الأندلس الباحث فؤاد رجائي، إذ ينظر إلى نشأة الموشحات وأصلها على أن نقل زرياب لطرائق الغناء المشرقية كان له جملة من التأثيرات المباشرة في التمهيد لاختراع الموشحات، حيث إن الأندلسيين شُغفوا بطريقة النوبة الغنائية هذه التي أشاعها بينهم زرياب، وتتمثل هذه الطريقة في اجتماع عدد من المغنين، فيُغني كل منهم حينما تأتي نوبته عدداً من الأبيات على لحن واحد، ولكن بإيقاع وقافية مختلفتين.

يرى الباحث رجائي أن هذه الطريقة دفعت أحد الشعراء ببلاد الأندلس إلى اختراع طريقة جديدة، يضمن المقطوعة الشعرية فيها عدة ألوان من البحور والقوافي، كما هو

الحال في النوبة الغنائية، ليهيئ بذلك مقطوعات شعرية شبيهة بالنوبة، تكون جاهزة للغناء، فيريح بهذا المغني من مشقة اختيار الأشعار، وهكذا قد تكون نشأت الأنماط الأولى من الموشحات، حيث إنها تُشبه المقطوعات الشعرية التي كانت تُغنى، ولكنها من تأليف شاعر واحد، لا عدة شعراء، كما هو الأمر في النوبة.

ومن بين القائلين بأن الموشحات عربية الأصل المستشرق (نيكل)، وهو يؤكد أيضاً على الاهتمام بدراسة العلاقة بين اللحن، والكلمات في موضوع الموشحات وأصولها، وهناك منظور المستشرق الألماني (هارتمان) بأن التوشيح لم يكن إلا إحياءً لفن التسميط الذي يُنسب إلى شعراء الجاهلية.

ومن بين ما عزز رأي من ذهبوا إلى أن نشأة الموشحات كانت تقليداً لضرب من الأغاني الشعبية الإسبانية، العثور على مجموعة من الخرجات الأعجمية في كتاب (عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس) لعلي بن بشرى الغرناطي (في القرن الثامن أو التاسع الهجري)، وقد بلغ مجموع هذه الخرجات الأعجمية ستًّا وعشرين خرجة، وكانت قبل هذه الفترة قد اكتُشفت مجموعة أخرى من الخرجات الأعجمية، في موشحات عبرية، نظمها (صموئيل ابن نغرلة، وسليمان بن جيرول، وموسى بن عزرا، ويهودا هاليفي)، وغيرهم.

كما كانت خرجات بعض الموشحات العبرية في عامية أندلسية، وفي لغة أعجمية، (أي: إسبانية قديمة)، وقد قام عدد من الباحثين بدراسات طريفة لهذه الخرجات، حيث وجدت في موشحات الخرجة الأعجمية نفسها، حيث إنها تظهر في موشحتين، إحداهما عربية، والأخرى عبرية، وهذا ما تحجج به (غرسية غومس)، فنبه إلى أن وجود الخرجة نفسها في موشحة عربية، وفي أخرى عبرية، في قصيدتين مختلفتين، لشاعرين مختلفين، يعد دليلاً على أن هذه الخرجات عبارة عن أغان قصيرة باللهجة الرومانسية، التي كانت معروفة من قبل، (أي: قبل تضمينها في الموشحات العربية والعبرية)، وأنه على هذه الأغاني بُنيت الموشحات.

وهذه واحدة من أقوى الأدلة والحجج التي يسوقها هذا الفريق من الباحثين الذين يذهبون إلى أن أصل الموشح أعجمي [٢٤].

فعلى ما يبدو أن الوشاحين الأوائل، قلدوا شعراً غنائيًّا عجميًّا، كانوا يسمعونه في مختلف المحافل، فتأثروا به، وامتلأ وجدانهم بنغماته، ومما يؤيد به الأستاذ (منديث بيدال) كون رؤيته التي يرى فيها أن الموشحات من أصول أعجمية، أنها تُنظم على طريقة الفقرات (الأبيات، والبيت، و قفل، وأغصان)، وهذه الطريقة غربية، تغاير ما سارت عليه القصيدة العربية التليدة، ذات البحر الواحد، والقافية الواحدة، وكذلك لا يبدو غريباً في استعماله الخرجة «في نهاية كل فقرة، وفي بعض الموضوعات التي يطرقها، مثل الفجريات، وهي مقطعات شعرية عرفها اللاتين باسم ألباتا تُقال في افتراق الأحبة عند طلوع الفجر، وفي خُلُوه من الموضوعات التي تُميز الشعر العربي من غيره، كوصف الرحلات في القفار المهجورة، وصفة حياة البدو، والتنقل والتحدث عن المواقع التي غادرتها القبيلة إلى غيرها، والكلام على الجمال، وما إلى ذلك، ولأنه يتحدث عن أعياد ومواسم لا توجد إلا في التقويم اللاتيني، ولاستعماله ألفاظاً وعبارات عن عجمية الأندلس مختلطة باللغة العربية الدارجة...» (٢٥).

ومن بين الأدلة التي قدمها الباحث مصطفى عوض الكريم في كتابه (فن التوشيح) على أن أصل الموشحات أعجمي، ازدراء أنصار الشعر التقليدي للموشحات، فهو يرى أن الازدراء، والتحقير الذي واجه الموشحات في بدايتها، يعد دليلاً على أن أصلها غير عربي، وقد أورد مجموعة من الأدلة التي تصب في هذا الباب، ومن بين الأدلة المُقدمة من قبله قوله: «...أما الفتح بن عبد الله القيسي، فقد كان أشد احتقاراً للموشحات من ابن بسام، فهو لم يُشر إليها في كتابيه (قلائد العقيان)، و(مطمح الأنفس)، مع أنه قد ترجم لعدد من الشعراء الذين اشتهروا بنظم الموشحات، واكتفى بإيراد قصائدهم التقليدية.

وقد لمح للموشحات تلميحاً خفيفاً، فيه كثير من الاستهانة والتحقير، أما عبد الواحد المراكشي فهو (صاحب الاعتذار الطريف عن إيراد الموشحات)، وهو أنه (لم تجر العادة بإيرادها في الكتب المجلدة المخلدة). أما ابن دحية فلم يُشد بالموشحات إلا بعد أن أشاد بها ابن سناء الملك، وإذا تصفحنا كتابه، وجدناه لم يورد فيه غير موشحتين، لعله نقل إحداهما عن دار الطراز، أما الأخرى فقد انفرد دون غيره من الكتاب بإيرادها، وكلتاهما لشيخه ابن زهر، ولكنه لا يذكر لغيره من الوشاحين شيئاً، بل يكتفي بإيراد أشعارهم التقليدية.

ولا يخفى علينا بعد كل ما أوردناه أن أنصار الشعر التقليدي كانوا يزدرون الموشحات، ولا يرون فيها إلا أدباً مستعرباً، أصله عجمي، لا يجوز تناقله، ولا تداوله» [٢٦].

ويبدو أن الافتراضات المُقدمة بشأن نشأة الموشحات، تبقى دائماً مجرد زعم لا يصل إلى درجة اليقين، فالكلام الذي ينسب أصل الموشحات إلى الأغاني الأعجمية؛ بسبب وجود خرجات أعجمية، قد يُرد عليه، ومن بين التعليلات المقدمة في هذا الصدد أن الموشحة أسبق في ظهورها من الزجل، وأن الزجل ما هو إلا مجرد تقليد لها، وأن الوشاحين الأوائل كانوا ينظمون الخرجة أولاً باللفظ العامي، أو العجمي، ويُسمونها المركز، ثم يضعون عليها الموشحة باللغة العربية الفصحى، وبذلك يُمكن تعليل استعمال الألفاظ والجمل الأعجمية في جزء من العربي الفصيح بأنه لما كان «العربي يُمثل العنصر الارستقراطي المسيطر في الأندلس، فكان من الطبيعي أن تحاول الغانيات الإسبانيات التقرب منه بالود، وإظهار الحب، لترجو منزلة أفضل بين صاحباته، أو جواريه، ويبدو أن تغزل المرأة بالرجل كان ظاهرة شائعة بين الإسبانيات المستعربات، أي: اللاتي كن يعشن بين العرب الأندلسيين، فأتى الوشاحون وعبروا في موشحاتهم عن هذه الظاهرة، بأن نقلوا كلام الفتاة المتغزل بها، وبألفاظها الأعجمية؛ لأن ذلك أقرب إلى الطبيعة، وأشد تأثيراً في نفوس السامعين، أو هم على الأصح لم ينقلوا كلام الفتاة، وإنما تصوروا أن فتاة من الأعاجم في مثل هذا الموقف الذي يصفونه، يمكن أن تقول هذا القول الذي يقولونه على لسانها، ويستعيرون لأدائه ألفاظها، ولغتها الأعجمية، ليكون النظم أدخل في باب الظرف، وأفعل في النفس» [٢٧].

والمعروف أن مضامين الخرجات الأعجمية تصور ما يسود في مجالس الخمر، والغناء، وجوها الصاخب، الذي تتخلى فيه السكرى، عما قد يكون بقي لها من وقار، أو خجل، فيكون تغزلها الصريح، وإعلانها اشتياقها إلى من تحب أمراً طبيعيًّا، ومفهوماً، فضلاً عن أن ما جرت عليه العادة بين الأعاجم، هو عدم التحرج في الأخذ بحديث الحب، والتعبير عما يُشيعه في النفس من أحاسيس.

ثالثاً - أوزان الموشحات:

ما يُلاحظ بالنسبة إلى أوزان الموشحات، هو أن الأندلسيين، لم يلتزموا في الموشح قافية واحدة، أو وزناً واحداً؛ ذلك لأنهم وجدوا أن إيجاد وزن يُناسب النغم، أسهل

من إيجاد نغم يُناسب الوزن، لذلك كان الموشحُ تابعاً لما تقتضيه الأنغام، حيث إنه في بعض الحالات يُوافق أوزان الشعر العربية التي ابتكرها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وفي حالات أُخرى يُخالفها، حيث يذكر ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات) أنها تنقسم من حيث أوزانها إلى قسمين:

القسم الأول: ما جاء على أوزان أشعار العرب، والقسم الثاني ما خرج عن أوزان الشعر العربي، حيث يقول: «والموشحات تنقسم قسمين:الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ، ولا إلمام له بها.

والذي على أوزان الأشعار ينقسم إلى قسمين: أحدُهُما ما لا يتخَلَّل أقفاله وأغْصَانَه كلمةٌ تَخرجُ به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله، إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبه بما لايعرف، ويتشيع بما لا يملك، اللهم إلا إن كانت قوافي قفله مختلفة فإنه، يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمسات، باختلاف قوافي الأقفال، كالموشحة التي مطلعها:

يا شقيق الرُّوح من جَسَدي	أهَوًى بي مِنْكَ أم لَمَم

فهي من المديد : فاعلاتن فاعلن فعلن(٢٨)

أو كقول ابن زُهر (٥٩٥ هـ) في موشحته المشهورة التي هي من بحر الرّمل، ومطلعها:

أيُها السّاقي إليك المُشْتَكى	قد دَعَوْنَاكَ وإنْ لَمْ تَسْمَعِ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن(٢٩)

وثانيهما: ما جاء على أوزان الشعر المعروفة، ولكن تُخرِجُه كلمةٌ، أو أكثر، أو حركة عن أوزان الخليل، كقول ابن بقيّ في مطلع إحدى موشاحاته:

صَبرتُ والصبرُ شيمةُ العَاني	ولم أقل للمطيلِ هجراني	مُعذِّبي كَفَاني

متفعلن مفعولات مفعولن

فالمَوَشَّحَةُ من بحر المنسرح، وأخرجها مِنْه قوله: "معذِّبي كفاني". وهذه الموشحات التي تلتزم بالأوزان الخليلية تسمى (الموشحات الشعرية).

وأما القسم الثاني فيقول فيه ابن سناء الملك: "والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مَدْخَلَ لشيء منْه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجمُّ الغفيرُ، والعددُ الذي لا ينحَصِرُ، والشاردُ الذي لا ينضبط، وكنتُ أردتُ أنْ أقيم لها عَرُوضًا يكون دَفْتَرًا لحسابِها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها، فعَزَّ ذلك وأعْوَزَ، لخروجها عن الحصر، وانفلاتها من الكَفِّ (الجمع)، وما لها عَروضٌ إلا التلحينُ، ولا ضربٌ إلا الضَّربُ..."(٣٠).

ويقول في مكان آخر من (دار الطراز) : «والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم يستقلُّ التلحين به، ولايفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وقسم لا يحتملُه التّلحِينُ، ولا يَمْشي به إلا بأنْ يتوكَّأَ على لَفْظَةٍ لا معنى لها تكون دِعَامةً للتّلْحِين، وعُكّازًا للمغني، كقول ابن بقي:

مَنْ طَالبٌ ثَارَ قَتْلي؟ ظَبَيَاتُ الحُدُوجِ	فَتَانَاتُ الحَجِيج

فإنَّ التلحين لا يستقيم إلا بأنْ يقول :« لا لا بين الجُزأين الجيمين من هذا القُفْل ».

ومما سبق، يتبيّنُ لنا أن الوشاحين الأندلسيين قد اخترعوا الموشحات من أجل الغناء، وحسب تقسيمات ابن سناء الملك، فإن أوزان الموشحات كانت على النحو التالي:

١- ما جاء على أوزان الشعر المعروفة، وهي في نظره مرذولة، ولا يلجأ إليها إلا الشعراء الضعفاء.

٢- ما جاء على أوزان الشعر المعروفة، وكانت قوافي قُفله مختلفة، فهي مقبولة عند ابن سناء؛ لأنّها تختلف عن المخمسات.

٣- ما جاء منها على أوزان الشعر المعروفة، وتخللت أقفالها، وأوزانَها كلمة، أو حركة ملتزمة تُخرجُها عن أوزان الشعر المعروفة، فهي مقبولة أيضاً.

٤- ما خرج منها على أوزان الشعر المعروفة، ولا وزنَ لَهُ إلا التلحين، وهو أكثر الموشحات.

٥- ما خرجت عن الأوزان الشعرية المعروفة، ولا وزن لها إلا التلحين أيضاً، ولكنها تكون بحاجة إلى لفظة لا معنى لها، تكون دعامة للتلحين، وسنداً للمعنى، كموشحة ابن

بقي السالفة الذكر[٣١].

يقول الباحث مصطفى عوض الكريم: «إن الموشحات تنقسم من حيث الوزن إلى خمسة أقسام: القسم الأول ما كان على وزن شعري تقليدي، والثاني ما أخرجته عن الوزن الخليلي حركة أو كلمة، والثالث ما اشترك فيه أكثر من وزن واحد، والرابع ما له وزن يدركه السمع عند قراءته ولا يوزن إلا بالتلحين، وذلك بمد حرف وقصر آخر، وإدغام حرف في حرف، وغير ذلك من فنون التلحين»[٣٢].

إن أوزان الموشحات هي تجديد حقيقي في أوزان الشعر العربي، بل هي تشكل ثورة عليها، والتجديد والطفرة بالنسبة إلى ما درجت عليه الشعوب من أوزان لأشعارها نادر، ومن بين الأدلة التي استند عليها الباحث مصطفى عوض الكريم لإيضاح أن الموشحات بنيت على أنغام عجمية كانت معروفة من قبل، هو أوزان هذه الموشحات المستحدثة، الخارجة على أعاريض الخليل.

ولا يختلف اثنان في أن اختراع وزن جديد في الشعر تقبله النفوس، وتستسيغه الأسماع للتو واللحظة، يعد أمراً مستحيلاً؛ إذ لابد من الدربة، والمران على وزن بعينه، كما يقول إبراهيم أنيس: «قبل أن نألفه ونستسيغه، وأوزان الشعر في هذا كالموسيقى القومية، نألفها فنحبها، ولا نرضى عنها بديلاً، فإذا سمعنا موسيقى أمة أخرى، أحسسنا بغرابتها، ونفر معظمنا منها ، حتى يسمعها مرات ومرات، فنبدأ في تذوقها والارتياح إليها. والناس عادة لا يقبلون الطفرة في تطور موسيقاهم، وأوزان شعرهم، ولكنهم حين يُبصرون بنواحٍ من الجمال جديدة في مثل هذا التطور، وتتكرر على أسماعهم تلك الأنغام الجديدة يأخذون في الإقبال عليها رويداً رويداً» [٣٣].

وإن كان لابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات) الكثير من الجهود المتميزة، كما أن له فضل الريادة في مناقشة قضايا التوشيح، وعمل الموشحات، فهو لم يضبط عروض التوشيح على أسس علمية، دقيقة، كما عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وقد تبين لبعض الباحثين – من بينهم يوسف عيد – أنه يسهل علينا تقسيم الموشحات والأوزان إلى أربعة أقسام رئيسة:

١- الموشحات الموزونة على بحور الخليل.

٢- الموشحات الموزونة التي اختلطت أوزانها، وامتزجت بحيث يستخدم الشاعر أكثر من بحر واحد في الموشحة الواحدة.

٣- الموشحات غير الموزونة.

٤- الموشحات ذات الأوزان الجديدة، التي يُمكن أن نجد فيها الموسيقى الشعرية، والإيقاع المُستحب، بحيث لا تنفر الآذان منها[٣٤].

ولا يختلف اثنان في أن أبرز ما لفت انتباه النُقاد القدامى في الموشحات، هي أوزانها، ويتجلى لنا هذا الأمر في النصوص التي وصلتنا، والتي فيها كلام عن الموشحات، فابن بسام يُعبر عن منظوره إلى الموشحات بأن أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب، ويتفق معه ابن سناء الملك من خلال مجموعة من الرؤى التي قدمها، ويبدو من خلال كلام ابن سناء الملك أن ما كان على أوزان الشعر استثناء، ذلك أنه يعدها من المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، بيد أنه يتميز عن المخمسات، باختلاف قوافي قُفله، حيث يذكر ابن سناء الملك أنه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمسات.

ومنه ما تكون خرجته بيت شعر، تنسج عليه سائر أقفال الموشح، وهذا ما يرى ابن سناء الملك أنه من عمل شجعان الوشاحين، والطعانين في صدور الأوزان، فهذا يعد -كما نفهم من كلام ابن سناء الملك - استثناءً أيضاً، وليس قاعدة؛ كونه يتطلب شجاعة خاصة من الوشاح، بيد أن الشاهد الذي أورده ابن سناء الملك لا يُناسب مدلول عبارته، حيث إنه يتمثل في تضمين بيت ابن المعتز خرجة في البيت الأخير من الموشح، وليس في هذا شجاعة ولاطعن، وهذا الأمر يعده الباحث سليم ريدان دليلاً على أن ابن سناء الملك يخلط بين هذا النوع والأنواع الأخرى، فكأن ابن سناء الملك قد سجل ما لم يكن يفهم، أو خلط بين أمور مختلفة، ذلك أن القارئ يُلفي مثالاً آخر شبيهاً بهذا التضمين، ويتعلق ببيت ابن زيدون (مجزوء الرجز):

يَا لَيْلُ طُلْ أوْ لاَ تَطُلْ   لاَ بُدَّ لي أنْ أسْهَرَكْ [٣٥]

غير أن الوشاح تصرف فيه، فنقل منه لفظاً من الصيغة الفصيحة في الشعر إلى

صيغة عامية في الموشح، فأضحى البيتُ مُذيّلاً، ولم يكن كذلك في الشعر، والتزم الوشاح التذييل في سائر أقفال الموشح: (مجزوء الرجز)

يَا ليْل طُلْ أو لاَ تَطُولْ   لاَ بُدَّ لي أنْ أسْهَرَك [٣٦]

إن هذا التصرف في البيت الشعري، ربما يُبرر بعض الشيء معنى الشجاعة، والطعن، ولكنه غير كافٍ؛ لأنه لم يدخل تغييراً كبيراً في الوزن، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الخرجة في موشح ابن زهر في صيغتها الملحونة، ولعل ما يُطابق عبارة ابن سناء الملك هو «ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة، أو حركة ملتزمة، تخرجه من أين يكون شعراً صرفاً، وقريضاً محضاً» [٣٧].

ومثال ما أخرجته كلمة، هو قول ابن بقي:

صَبرتُ والصبرُ شيمةُ العَاني   ولم أقل للمطيلِ هجراني   مُعذِّبي كَفَاني

فهذا من المنسرح، وأخرجه منه قوله: (معذبي كفاني).

فكأن التوشيح في هذا المثال، إنما يتمثل في هذا الذي يخرج بالكلام عن الوزن الشعري، وهو معنى أشار إليه الصفدي، فما هو على الوزن الشعري في هذا المثال، ليس سوى جزء من القفل، أما كل القفل فخارج عن وزن الشعر، فالمثال الذي أورده ابن سناء الملك يندرج في إطار الاستثناء القليل الموجود هو في ذاته من صميم القاعدة، وهي أن الموشح تختلف أوزانه عن أوزان الشعر، ولو تشابهت معها من بعض الوجوه.

وأما مثال ما أخرجته حركة عن الوزن الشعري، فقولهم: (من البسيط)

يا وَيْحَ صَبّ إلى الرقِ   لهُ نظرُ   وفي البُكاءِ من الوُرْقِ   له وطر [٣٨]

فهذا وفق منظور ابن سناء الملك من البسيط، غير أنه التزم إعادة القافية في وسط الوزن (القاف المكسورة)، هو الذي أخرجه من أن يكون شعراً صرفاً، فهذا القفل في مجموع ألفاظه، ينتظم حسب وزن البسيط في الشعر، وينقسم إلى شطرين، لكن الوشاح انتظم في كلا الشطرين قافية داخلية هي القاف المكسورة؛ مما يدعو إلى إبرازها بالوقف عند الأداء والإنشاء، وهو ما يُحطم إيقاع الوزن الشعري تماماً.

فهذان النوعان من التصرف يبرران استعارة الطعن في صدور الأوزان، وهذا ما يعد

دليلاً على أن ابن سناء الملك قد خلط بين مجرد تضمين بيت شعر خرجةً في البيت الأخير من الموشح دون أي تصرف في الوزن.

وهذه الأنواع الثلاثة التي تبدو على أوزان الشعر - وبعضها بيت مستعار، لكن الوشاح تصرف في الوزن الشعري وخرج عنه - تمثل استثناء، يؤكد القاعدة، وهي أن أوزان الموشح تختلف عن أوزان الشعر.

وهذا التعامل مع الموشحات شكلي، نظري بحت، لا يأخذ بعين الاعتبار عنصر الأداء الصوتي، فيقصي بذلك من الموشح بعض عناصر الإيقاع المميزة له، ليرتد شعراً على أوزان الخليل، وماهو كذلك[٣٩].

ولا شك في أن للموشحات علاقة وطيدة بالموسيقى والغناء والإنشاد، ترتبط بنشأتها وبأوزانها. والشعر والموسيقى يرتبطان ببعضهما البعض، ويرعاهما الإيقاع، وقد دأب العرب القدامى على القول أنشد قصيدة، ويقال عن البحتري إنه أنشد فغنى، ويبدو أن المقصود بالغناء والإنشاد هو التلاوة على الوزن والإيقاع، والتغني بالشعر، والإيقاع الشعري هو العروض المتفق عليه، حيث يبلغ عدد الأوزان الشعرية ما يُقارب المئة وعشرين إيقاعاً، تتمشى كلها مع التفاعيل الثمانية المعروفة (مستفعلن، مفاعيلن...)، وتتألف هذه التفعيلات من أزمنة، يحققها متحركات وسكنات، ومن أسباب وأوتاد وفواصل، وتؤلف هذه الأزمنة سلسلة، يقاس عليها بيت الشعر، وهذا ما يُطلق عليه الإيقاع الشعري، وهو يتخلص بالميزان الغنائي، الذي هو سلسلة أزمنة يُوضحها النقر على الدف أو الطبل، والزمن هو المدة الواقعة بين فقرتين، فالإيقاع هو عبارة عن عدد من الأزمنة، مختلفة المدة، تفصل بينها مجموعة من الثغرات، تُسمى في علم المُوسيقى دوراً، وإذا تم قياس الزمن إلى أجزاء معينة ولم يُلاحظ السامع الدور الأول وبداية الدور الثاني، فلا يُسمى هذا إيقاعاً، وإن كان النقر موزوناً، وهذا يُسمى بالنبرة الموسيقية.

وبناءً على تعريف صفي الدين عبد المؤمن البغدادي، فالإيقاع هو جماعة فقرات، تتخللها أزمنة محدودة المقادير، على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية، و يُدرك تساوي تلك الأدوار الطبع السليم، وإن كل جماعة فقرات، وإن كان بينها أزمنة متساوية، فإنه يُسمى الإيقاع الموصل، وإن كانت متفاضلة فيُسمى الإيقاع المفصل.

وقد ميز العلماء خصائص الإيقاع عند العرب، وذهب عدد كبير من الدارسين إلى أن العرب غنوا على ثمانية أنواع من الإيقاع، هي:

أولاً - الثقيل الأول، إيقاعه الغنائي: تن تن تن تن   تنن تن تن تن
مفْ عو لن مفْ   مفا عي لن فو

ثانياً - الخفيف الأول، إيقاعه الغنائي: تنن تن   تنن تن تن
مفا عل   مفا عي لن

ويُسمى هذا الإيقاع اللحن الماخوري، وهو مثل صياح الفاختة: ككو كو ككو كو كو

ثالثاً - الثقيل الثاني، إيقاعه الغنائي: تن تن تن تن تن   تنن تن تن تن تن
مفْ عو لن مفْ عو   مفا عي لن مفْ عو

رابعاً - الخفيف الثاني، إيقاعه الغنائي: تنن تنن تنن
فعلن فعلن فعلن

خامساً — الرمل، إيقاعه الغنائي: تن تنن   تنن تنن
فا علن   مفا علن

وهو مثل صياح الدرّاج: كي ككي ككي ككي

سادساً - خفيف الرمل، إيقاعه الغنائي: تننن تنن   تننن تنن
متفا علن   متفا علن

سابعاً — الهزج، إيقاعه الغنائي: تن تنن   تن تنن
فا علن   فا علن

ثامناً - خفيف الهزج، ويُسمى أيضاً خفيف الخفيف، إيقاعه الغنائي:
تنن تنن   تنن تنن
مفا علن   مفا علن

والجدير بالذكر أن هذه الأنواع الثمانية، تتفرع عنها مجموعة من أنواع الألحان، كما يتفرع من الثمانية تفاعيل (فعولن، مفاعيلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفعولاتن، مفاعلتن)[٤٠].

إن من يطلع على مجموعة من الموشحات، ويرى التحاليل التي قُدمت من قبل عدد كبير من النقاد الذين سعوا إلى توضيح أوزان الموشحات، يخرج بجملة من الملاحظات، لعل أبرزها:

١- إن الموشح - في أبسط صوره وهو الموشح الشعري - يختلف عن المخمسات.

٢- إن الأوزان الخليلية - تامة أو مجزوءة أو مشطورة - لا تُطابق الكثير من الموشحات، إلا إذا أهملنا ما يلتزمه الوشاح في مختلف أجزائها من قواف داخلية، غير أن ذلك يُضحي بعنصر الإيقاع الخاص بالموشح، ويُلقي عرض الحائط بظاهرة (التفقير)، التي تعد عنصر تحول واكتمال في تطور الموشح، غير أن مطابقة مجموع أصوات الجزء

الوزن الشعري تعتبر ظاهرة موجودة في الكثير من الموشحات، وتستدعي المزيد من البحث والدراسة؛ للوقوف على دلالاتها، وأسبابها، فهي ليست ظاهرة اعتباطية كما يرى النقاد.

٣- إن من الموشحات ما خرج عن الأوزان الخليلية بإضافة كلمة من الكلمات، فالوزن الخليلي لا يُناسب إلا بعضه، وما خرج عن الوزن، بدا للنقاد القدامى والمحدثين كأنما قصد الوشاح إليه قصداً، وربما كان الأمر كذلك، ولكن إيقاع الجزء من الموشح في كليته-ما طابق منه الوزن الخليلي وما خرج عنه-من شؤون الإبداع الفني، وهو يتجاوز المقاصد الواعية.

٤- إن ما لحقت تفعيلاته تغييرات، تندرج في نظر العروضيين القُدامى في إطار المهمل والمستقبح، كالخرم، أو في إطار ما هو مقبول كالخزم، فما يُلاحظ أن ذلك في الموشحات، قد كان ببعض التجاوز لما حدده العروضيون، وقد يُبنى الموشح بأكمله عليه أحياناً، غير أنه في القصيدة الواحدة قليل، وغير ملتزم في جميع أبياتها.

٥- إن عدداً غير قليل من الموشحات، يحتمل افتراض أكثر من وزن؛ وهذا يرجع إلى أن بنية الكلام فيها تستجيب لجملة من الإمكانيات المختلفة من التأويل والتقدير، مما يدعو إلى البحث عن أجوبة تتصل بجدوى ربط هذا الكلام الموزون ببحور نظرية عن طريق الافتراض، أليس من الأجدى الانطلاق مما ذكره ابن بسام وابن سناء الملك، من أن معظم الموشحات هي على غير أعاريض أشعار العرب، والتوجه إلى البحث عن أوزانها، والاتجاه إلى مجال التلحين على نحو ما نبهنا إليه ابن سناء الملك في كتابه (دار الطراز في عمل الموشحات).

٦- إن المعلومة التي ذكرها ابن سناء الملك في شأن ما يُمكن أن يُضيفه التلحين من أصوات لإقامة الوزن، تعلقت بموشح واحد، بيد أنه يُمكن لمن له دراية بهذا الفن، ولديه خبرة بفن التلحين أن ينسج على هذا المنوال، فالتلحين له وجه آخر، يتجاوز عملية الإضافة هذه إلى عملية الأداء الصوتي في لغة الموشح، سواء أكانت عامية، أم أعجمية، أم فصحى، فالباحث يظل في حاجة إلى معرفة كيف كان أهل الأندلس يؤدون الأصوات في مختلف اللغات التي كانوا يستعملونها، وهذا ما يفتقر إليه البحث في أوزان الموشحات [٤١].

فذلكة:

لقد جاء فن التوشيح بمثابة ثورة شاملة على القصيدة العربية القديمة، فالموشحات تعد واحدة من الفنون الشعرية الأنيقة، التي اتخذت أشكالاً بعينها، وذلك في إطار نزعة التجديد في الأوزان والقوافي، حيث فتحت آفاقاً جديدة للمبدعين الأندلسيين، فسمحت لهم بتنويع الأوزان الشعرية، وهذا ما شكل لهم حافزاً للخلق والابتكار.

وما يُلاحظه الدارس لفن الموشحات، أن أوزانها قد حُدد جزء منها، بيد أن الحقيقة التي يخرج بها المطلع على هذا الفن الشعري، هي أن أوزان الموشح «لايُمكن تحديدها إلا متى حددنا قوانين الأداء الصوتي الخاصة بشتى اللغات المستعملة في الموشح، وهو عنصر أساسي في إيقاعه، يؤكده قول ابن سناء الملك في شأن (الكثير والجم الغفير) من الموشحات، وما لها عروض إلا التلحين. والتلحين إنما ينطلق من هذا الأداء الصوتي المخصوص، ويتفنن فيه.

فوزن الموشح في أصل نشأته لا علاقة له بالشعر وإيقاعه.وتحديده يطرح قضايا مختلفة، تدل كلها على أن هذا الوزن-لأنه ينبع من ثقافة غير ثقافة الشعر ومتصل بلغات غير الفصحى-هو أبرز ما يتميز به الموشح عن الشعر. فالإيقاع فيه يتولد عن أداء أعجمي، ولو كان النص عربيًّا»(٤٢). وقد عبر عن هذا الأمر بعض الوشاحين بقولهم: (أعجمي الصوت لكن شجاني عربي اللسان).

والأمر الذي لا يختلف فيه اثنان، هو أن الموشحات قد مثلت المتحول في النص الشعري الأندلسي؛ كونها شكلت شكلاً جديداً في النظم، ابتدعه أهل البلاد الأندلسية، وانفردوا باختراعه، بعيداً عن المشارقة، فهو يعد خروجاً عن بنية القصيدة التقليدية، فقد استحدثه الأندلسيون، ثم انتقل إلى المشرق العربي والمغرب على السواء، وقد ازدهر هذا الفن أيما ازدهار، وعرف انتشاراً كبيراً في القرنين الخامس والسادس، كما شهد انبعاثاً جديداً، وانتعاشاً في القرن الثامن، حيث يُلاحظ القارئ للموشحات التي أبدعت في نهاية الأندلس أن هناك تطورات عرفها هذا الفن، فقد «توارد عليه كلّ من ابن خاتمة، وابن الخطيب ، وابن زمرك، وبرز فيه ابن خاتمة شكلاً ومضموناً، فجاءت موشحاته مضاهية لموشحات كبار الوشّاحين في بناها، وأوزانها، وإشادتها

باللذة الكاملة، ودعوتها إلى اغتنام اللحظة العابرة.

وأبدع ابن الخطيب في عدد من موشحاته، وصدرت جميعها عن الإحساس الفاجع بالزمان، وسيطر على معظمها الانشغال بواقع الأندلس المتأزم. أمّا موشحات ابن زمرك فقد ضمنها موضوعاً جديداً لم يألفه فن التوشيح، وهو الحنين إلى الأوطان على خلفية من واقع الأندلس الحرب الحيران»(٤٣).

وأياً ما يكن الشأن، فإن الموشحات الأندلسية ، قد تعددت، وتنوعت موضوعاتها، وأغراضها، وقد تطرق الوشاحون إلى مختلف الأغراض، لكن الأمر الذي بات مؤكداً أن الموشحات فن أندلسي قلباً وقالباً، نشأة وظهوراً، وفناً، وموضوعاً، فهي تشكل إلى جانب الزجل المتحول في النص الشعري الأندلسي، أي: أنها تبرز جوانب التميز في الإبداع الشعري الأندلسي، عن الشعر المشرقي، فبعد أن كان التأثير من المشرق إلى الغرب الإسلامي، بفضل اختراع الموشحات، تغيرت المعادلة، وأصبح المشارقة يقلدون أهل الأندلس في إبداع الموشحات، كما لاحظنا هذا الأمر مع ابن سناء الملك على سبيل المثال، فالموشحات تظل ظاهرة فنية، شعرية، حضارية، أثرت تأثيراً بالغاً في الشعر العربي، وفي التراث الفني الشعري الإنساني بصورة عامة.

الحواشي:

(١) نجاة المريني: الشعر المغربي في عصر المنصور السعدي، ط١ (المغرب الأقصى: منشورات كلية الآداب بالرباط، ١٩٩٩م)، ص١٥٨.

(٢) سامي يوسف أبو زيد: الأدب الأندلسي، ط١ (عمّان، الأردن: منشورات دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، ص١٠٠.

(٣) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، ط٢ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م)، ص٢٨٥ وما بعدها.

(٤) محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي: الأدب المغربي، ط٢ (بيروت: منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩م)، ص٤٨٨.

(٥) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، ط٣، تحقيق جودت الركابي (دمشق: دار الفكر، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م)، ص٣٢ وما بعدها.

(٦) مصطفى عوض عبد الكريم: فن التوشيح، ط٢ (بيروت: منشورات دار الثقافة، ١٩٧٤م)، ص١٨ وما بعدها.

(٧) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، د.ط (بيروت: دار القلم، د.ت)، ص٢٤٢.

(٨) دار الطراز في عمل الموشحات، ص١٠٠ وما بعدها.

(٩) حكمة علي الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ط٢ (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٧٤م)، ص١٢٣.

(١٠) سليم ريدان: ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى السادس هجرياً (تونس: منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، ٢٠٠١م)، ١/٤٠٠ وما بعدها.

(١١) محمد رضوان الداية: الأدب الأندلسي والمغربي. أبحاث في الأدب الأندلسي والمغربي (دمشق: منشورات مطبعة خالد

ابن الوليد، ١٩٨١م)، ص٣١٩.

(١٢) فوزي سعد عيسى: الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الوحدين (الإسكندرية: منشورات دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠م)، ص١١٤.

(١٣) أحمد محمد عطا: دراسات في فني الموشحات والأزجال، ط١ (مصر: منشورات مكتبة الآداب، ١٩٩٩م)، ص١٨.

(١٤) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي. عصر الطوائف والمرابطين، ط٤ (بيروت: منشورات دار الثقافة، ١٩٧٤م)، ص٢٣٧.

(١٥) أنطوان محسن القوّال: الموشحات الأندلسية، ط٣ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، ص١٣.

(١٦) يوسف عيد: التوشيح في الموشحات الأندلسية. باب جديد في أوزان الموشح ونغماته، ط١ (بيروت: منشورات دار الفكر البناني، ١٩٩٣م)، ص٩٧.

(١٧) ابن خلدون: المقدمة، د.ط (بيروت: دار الفكر، د.ت)، ص٥٩٠.

(١٨) السابق، ص٥٨٣.

(١٩) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (ثمانية أجزاء)، تحقيق إحسان عباس (ليبيا، تونس: ١٩٧٥-١٩٧٩م)، ق١/م١/ص٤٦٩. وأنظر ترجمة محمد بن محمود القبري)ت:٢٥٠هـ(في كتاب: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس للحميدي، ط٢، تحقيق: إبراهيم الأبياري (بيروت: ١٩٨٣م)، ص١٥٢.

(٢٠) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق١/م١/ص٤٦٨-٤٦٩.

(٢١) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث (بيروت: منشورات دار الجيل، د.ت)، ص١٦٦.

(٢٢) يوسف عيد: دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة والأعلام (طرابلس، لبنان: منشورات المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، ٢٠٠٦م)، ص٣٦٨.

(٢٣) مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ط٢ (بيروت: منشورات دار الثقافة، ١٩٧٤م)، ص١٠٧.

(٢٤) فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ص١٣٢ وما بعدها.

(٢٥) تاريخ الفكر الأندلسي، ص١٥٦، نقلاً عن: مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح، ص١١٠.

(٢٦) فن التوشيح، ص١١٤ وما بعدها.

(٢٧) فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ص١٣٦.

(٢٨) المديد: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن.

(٢٩) الرمل وزنه: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. ويجوز: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان.

(٣٠) دار الطرز، ص ٤٦ – ٤٧.

(٣١) سعد بوفلاقة: الشعريات العربية. المفاهيم والأنواع والأنماط، (الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٨م)، ص٧٣.

(٣٢) فن التوشيح، ص٦٩.

(٣٣) موسيقى الشعر، ص١٢.

(٣٤) التوشيح في الموشحات الأندلسية، ص٢٢.

(٣٥) ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت)، ص١٨٢.

(٣٦) سيد غازي: ديوان الموشحات الأندلسية (الإسكندرية: ١٩٧٩م)، ١/٨٩.

(٣٧) دار الطراز في عمل الموشحات، ص٣٤.

(٣٨) السابق، ص٣٥.

(٣٩) ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى السادس هجرياً، ١/٣٨٥ وما بعدها.

(٤٠) التوشيح في الموشحات الأندلسية، ص٨٢ وما بعدها.

(٤١) ظاهرة التماثل والتميز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى السادس هجرياً، ١/٣٩٧ وما بعدها.

(٤٢) السابق، ١/٤٥٠.

(٤٣) حسناء بوزويتة الطرابلسي: حياة الشعر في نهاية الأندلس، ط١ (صفاقس: منشورات دار محمد علي الحامي، تونس: مركز النشر الجامعي، ٢٠٠١م)، ص٧١١.

ملف العدد

أدب الأطفال
(الجزء الأول)

- الجذور التاريخية لأدب الأطفال عند العرب
- أدب الأطفال العربي : واقعه ومعوقاته
- قراءة في قصة (خط أحمر) للكاتبة سمر محفوظ براج
- نصوص باقية
- أدب الأطفال في المغرب
- تجربتي في الكتابة للأطفال
- حوار مع الكاتب السعودي الكبير يعقوب محمد إسحاق

الجذور التاريخية لأدب الأطفال عند العرب

أ.د.محمود إسماعيل آل عمار -فلسطين

يعتقد كثير من الناس أن (أدب الأطفال) فن حديث، أفرزته الحضارة الغربية مع ما أفرزت من معطيات فكرية ومادية، تمثلت في المدارس الأدبية، والمذاهب النقدية والاتجاهات الفلسفية، والأجهزة والمخترعات، ونما واتسع بفضل قنوات الاتصال بالغرب الذي عني بهذا الأدب في الحقبة الأخيرة عناية فائقة. وقد حددت اليونسكو سن (١٨) سنة نهاية مرحلة الطفولة على الأرجح.

والحق أن الجديد في (أدب الأطفال) إنما هو المصطلح وبعض التقنيات الفنية، أما الأهمية والمضمون والهدف وكثير من الأشكال، فقد وجدت منذ وجدت الطفولة، وواكبت الإنسانية في مسيرتها ارتقاء وتقدماً، فكان هذا الأدب قرين التربية وصنوها وملازماً لها، تعتمد عليه في تحقيق كثير من أغراضها وقيمها وأهدافها.

فكثير من القصص والحكايات والأساطير التي نسجتها ذاكرة الشعوب، وتوارثتها الأمم، وتناقلتها الأجيال، هدف إلى تربية النشء، وتوجيه الأطفال، وبث قيم الخير، والبطولة والشجاعة، والكرم والتضحية، والوفاء والغيرة على العرض، والمروءة ومساعدة الضعفاء، وكراهية البخل والجبن، والكذب والسرقة والغش والخداع والرذيلة. وما نظن مجتمعاً من المجتمعات - القديمة والحديثة - لا يلقي بالاً إلى ما يكون عليه أبناؤه في المستقبل، وهذا جزء مهم من عملية التطبيع الاجتماعي التي يتم بها إكساب الأطفال تقاليد المجتمع، وتعليمهم قيمه وعاداته، وتنمية الأفكار والاتجاهات في عقولهم وقلوبهم، وفي عقائدهم وأعمالهم.

وكانت جناية الحضارة الحديثة أن قضت - أو كادت - على هذا الزخم الهائل

الذي كانت تعج به حياة البادية، والقرى، والريف، حين أضاءت جوف الليل بالمصابيح الكهربية، وملأت البيوت بالأجهزة، وشغلت أوقات الناس بأنواع التسلية؛ فقلَّ الاهتمام بقصص البطولة والمغامرات، وأخبار المسافرين والتجار، وعجائب الرحلات والأدغال، وقد كانت البيوت قديماً تزخر بهذه الفنون الأدبية حين يتحلق الأطفال حول آبائهم وأمهاتهم، أو حول أجدادهم وجداتهم في ضوء مصباح خافت، يهامس الليل، أو في ضوء قمر ساطع، يغازل النجوم، أو في الليالي الشتوية الباردة، فلا تغمض أجفانهم إلا على أنغام: الشاطر حسن، وعلاء الدين وافتح يا سمسم، وعقلة الإصبع، وست الحُسن وغيرها، على الرغم مما فيها من صور الخرافة والسحر أحياناً. وفي تراث البشرية الهائل، نرى أمراً عجيباً، يلفت النظر: لقد حرص أتباع جميع الديانات الوثنية منها والسماوية، والمحرفة منها والصحيحة على أن تقدم للطفل لوناً من ألوان الأدب يعبر عن (الدين) والعقيدة [1].

ولا يختلف (أدب الأطفال) في مفهومه عن الأدب بمعناه العام، إلا في كونه موجهاً إلى فئة لها ظروف وإمكانات خاصة، هم الأطفال. وهذه الطفولة لها معايير ومواصفات، تتحكم في هذا الأدب، وتحدد مستواه اللغوي والفكري، وطريقة التناول؛ ولهذا كان أصعب مرتقى، وأعسر منهجاً من الأدب العام، ولا يتجاوز فيه عن توافر الأسباب الفنية التي تمنح النص القدرة على الإمتاع، والسيرورة، والتأثير، وتجتاز به حدود الزمان، حتى إن الخيال، واللاشعور، والصراع الداخلي للطفل، تصبح عناصر بعث واستقطاب في أعماق هذه النصوص.

للطفولة معاييرها من حيث قلة الخبرة، وضآلة التجربة، وضحالة الفكر، ومحدودية القدرة على البحث والاستنباط، ولكن لها فطرتها الرحبة، وآفاقها التخيلية الواسعة، ورغبتها الجامحة في استكناه المجهول، وحب الاستطلاع، والربط بين الأمور المتباعدة، والميل إلى التحليل والتركيب، وتشكيل عوالم خاصة، يعيش فيها الأطفال داخل عالمنا المحسوس. وهذه اعتبارات مهمة في بناء العمل الإبداعي للطفل «كما أن أدب الطفل - في الوقت نفسه - اختزال للثقافات والمفاهيم والقيم والطموحات المستقبلية، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أن طريقة الإيصال للطفل هي بحد ذاتها - كما يقال - عمل تربوي، يتطلب تفهماً كاملاً لنفسية الطفل وظروفه، وإمكاناته المختلفة» [2].

وقد تضمن التراث العربي مادة كبيرة من (أدب الأطفال) تمثل في قنوات عديدة،

ومظاهر متنوعة، لم يتوافر أحد لدراسته دراسة شاملة، وأحسب أنه يحتاج إلى تضافر الجهود وتعاون المؤسسات المتخصصة، ومن ذلك:

أغاني المهد:

هي تلك الأناشيد التي كانت تهتف بها الأمهات في جوف الليل حول مهاد الأطفال، وعلى إيقاع حركة أسرّتهم عند النوم أو البكاء، فتحيل هياجهم إلى شقشقة عصافير، وتغريد بلابل، وتسلمهم إلى السكون والدعة والنوم العميق، أو تجري على ألسنة الآباء عند مداعبة أبنائهم، أو عند التفوق على الأتراب، أو ظهور ملامح مرحلة من النمو، أو التطلع إلى الغيب، واستشفاف المستقبل، وتخيل الطفل في مراحل عمرية مقبلة -شابًّا أو عروساً أو منافحاً عن القبيلة - مقطوعات قصيرة، يصنعها الحب، وتزجيها الغريزة، وينميها حفظ النوع وحب البقاء، وهو ما يعرف بـ(شعر الترقيص)؛ لأن الأمهات والآباء يرقصون أولادهم به، من مثل قول فاطمة بنت أسد (زوج أبي طالب) ترقص ابنها عقيلاً وهو في المهد[٣]:

إنّ عقيـلاً كاسمـه عَقيـلُ   وبأبـي الملفَّـفُ المحمـولُ
أنـت تكـون ماجـدٌ نبيـلُ   إذا تهـبُّ شمـألٌ بليـلُ
يعطِي رجالَ الحيِّ أو ينيلُ

ودخل العباس بن عبد المطلب - وهو غلام صغير - على أخيه الزبير بن عبد المطلب، فأقعده في حجره، وأخذ يغنيه ويرقصه بقوله[٤]:

إنَّ أخـي العباسَ عـفٌّ ذو كَرَمْ   فيه عنِ العوراءِ إنْ قيلَتْ صَمَمْ
يرتـاحُ للمجدِ، ويُوفي بالذِّمَم   وينحرُ الكوماءَ في اليومِ الشَّبِمْ
أكرِمْ بأعراقِكَ من خالٍ وعمّ[٥]

وروى صاحب المنمق أن أم حبيب بنت العاص بن أمية كانت تزفن ابنها جبير بن مطعم بقولها، داعية له[٦]:

احفظْ جُبيراً من سُيوفِ فارِس   وَجَنِّبْهُ عارضَ الوَساوِسْ
واحفظْه من كلِّ زَحيرٍ حادْسْ   وَزَيِّـنْ ربِّ بِـهِ المجالِسْ

فترقيص الأطفال وتدليلهم الذي يعنى بتربيتهم وتوجيههم، لا يخلو من دلالات اجتماعية أو سياسية. ففي هذه الأبيات إشارة واضحة إلى طبيعة الصراع بين العرب والفرس في الجاهلية، حتى على ألسنة النساء، وهو صراع مستكن تحت الرماد، انفجر في ذي قار، وأم حبيب تدعو أن يحفظ الله ولدها في معارك المواجهة مع الفرس، وأن يقيه شر سيوفهم، وأن يحفظه من الوساوس العارضة، ومن الأمراض الفاتكة؛ حتى يظل زينة المنتديات والمجالس، برأيه الصائب، وقوله الصحيح.

وقد ترك العرب في هذا الباب تراثاً ضخماً، تنوعت موضوعاته بين الحديث عن الطفولة بما فيها الترحيب بالقادم الجديد، وتعويذه من الأعداء والحساد، وذكر صفاته ومحاسنه في عيون أهله وذويه، والدعاء له أن يستقبل حياة سعيدة وعمراً مديداً، وأن يشبه أهله وأجداده في النبل والشهامة، والخوف عليه من النكبات والشدائد، وبين الحديث عن المستقبل: فيتصف بالشجاعة والفروسية؛ ليقوم بالدفاع عن القبيلة، والقدرة على تأمين الحياة الكريمة لنفسه وقبيلته، وأن يكون فصيحاً ذرباً، وأن يبادر إلى أعمال الخير، ويتصف بالخلال الكريمة، وأن يسير على نهج أسلافه وذويه، وأن يصل إلى مكان الصدارة في مجتمعه، وربما تخيلت بعض النصوص زواجه وإنجابه.

يأتي ذلك في ترانيم شعرية معظمها من بحر الرجز، تجري على لسان الآباء والأمهات على مسامع الطفل في مراحل مختلفة من عمرة، فتزرع فيه القيم، وتحببه بالمثل، وترسم له المنهج، وترصد له الطريق التي يسير عليها، والقيم التي يتمثلها لنفسه وأسرته ومجتمعه.

وقد أورد د.شوقي ضيف نماذج مما تغنت به أم الفضل الهلالية وهي ترقص ولدها عبد الله بن عباس، وضباعة بنت عامر وهي ترقص ابنها المغيرة بن سلمة المخزومي(٧)، وأعانني الله تعالى على جمع ما يقارب (٩٠٠) شطر من هذا الشعر، وأجريت له دراسة مفصلة، صدرت في سفر كبير بعنوان «أغاني المهد وترقيص الأطفال عند العرب: دراسة موضوعية وفنية»(٨).

ولعل العرب – من بين الشعوب القديمة في العالم - أول من عني بجمع تلك الأغاني التي كانوا يغنون بها لأطفالهم، فقد أورد ابن حجر العسقلاني (ت: ٨٥٢ هـ) رحمه الله في ترجمة الشيماء بنت الحارث (أخت الرسول -صلى الله عليه وسلم-) أن محمد بن المعلَّى الأزدي، ذكر لها نصًّا في (كتاب الترقيص) كانت ترقص به النبي

وهو صغير[٩] . وهذه إشارة واضحة إلى الاهتمام بهذا الفن وجمعه بين دفتي كتاب. وقد اطلع السيوطي (ت: ٩١١ هـ) على الكتاب، ونقل عنه في بغية الوعاة عند الحديث على ترجمة محمد بن الحسن بن دريد[١٠]، ونقل عنه أيضاً في المزهر اثنتي عشرة مرة يقول: «وفي كتاب الترقيص للأزدي»، أو يقول: «وفي الترقيص للأزدي»[١١] كما نقل عنه البغدادي (ت١٠٩٢ هـ) في الخزانة[١٢] وأشار إليه حاجي خليفة في (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون)[١٣]، وهذا يجزم بوجود الكتاب في عصور متأخرة حتى أمكن لابن حجر والسيوطي والبغدادي وحاجي خليفة -وهم متأخرون- أن يطلعوا عليه، وينقلوا منه، غير أن الكتاب لم يصل إلينا، ولعله ضاع، أو دخل في حشو إحدى المجاميع التراثية العربية المبثوثة في الشرق والغرب ما يرجح الأمل بوجوده، ويعلق النفس بإمكان الحصول عليه.

ولم يذكر أحد ممن ترجموا لابن المعلّى تاريخ مولده أو وفاته، لكن يفهم من ذكر أساتذته وعصرييه، ومن رثاء أبي عبد الله النمري المتوفى (٣٨٥هـ) له أن ابن المعلى الأزدي عاش بين سنتي (٢٧٥-٣٧٥ هـ) وهذا يشير إلى جمع هذا التراث في فترة مبكرة.

وليس من شك في أن التراث الأدبي القديم قد شهد نماذج عديدة من هذا النوع من الشعر، فاضت به قرائح الآباء، وترنمت به عواطف الأمهات، وشدت به فرحة الأهل من الأخوال والأعمام، يدل على ذلك شيوع هذه الظاهرة في مختلف الأمم والشعوب في الشرق والغرب، إلا أن اعتمادها على شعر المقطعات ونظمها على بحر الرجز، وغلبة الطابع الشعبي عليها؛ قلل من اعتناء الرواة والعلماء بها، فاندثر الكثير منها.

الأناشيد الجماعية:

كان للعرب أناشيد جماعية، ينشدونها في الأعمال المشتركة، كبناء البيوت وحفر الآبار ونتح المياه وحداء الإبل، وفي مجالسهم وأسمارهم ورحلاتهم، وفي مناسباتهم وأفراحهم وأحزانهم، وفي عباداتهم ومعتقداتهم وما فيها من تلبية ومكاء وتصدية، سواء عرف قائل هذا الشعر، أو ضاعت نسبته إلى قائله، وكان الأطفال يشاركون الكبار في هذه الأعمال وما يرتبط بها من أهازيج وأناشيد، وربما أخذ بعضها طابع النشيد الوطني، وشاع على الألسنة، وتداولته المناسبات والمجالس، والأطفال يسمعون ويرددون ذلك وحدهم، أو مع مجتمع القبيلة.

وفي كتاب (فتوح البلدان) للبلاذري فصل طويل، يعرض فيه الأرجاز التي نظمت قبل الإسلام في حفر آبار مكة [١٤]، وفي (المحبر) لابن حبيب فصل طويل كذلك عن تلبيات القبائل للأصنام والأوثان [١٥]، وكذا صنع أبو العلاء في (رسالة الغفران)، وأورد ابن هشام في السيرة أن النبي -صلى الله عليه وسلم- أمر ببناء مسجده في المدينة، فعمل فيه المهاجرون والأنصار، وارتجزوا وهم يبنونه يقولون [١٦]:

لا عيشَ إلا عيشُ الآخرة   اللهمَّ ارحمِ الأنصارَ والمُهاجرة

وقال قائل في أثناء ذلك:

لئن قَعَدنا، والنبيُّ يعمَلُ   لذاك منَّا العملُ المُضلَّلُ

وارتجزوا وهم يحفرون الخندق سنة خمس من الهجرة برجل من المسلمين يقال له جعيل، فسماه الرسول -صلى الله عليه وسلم- عمراً، فقالوا:

سمّاهُ من بعدِ جُعَيلٍ عَمْرا   وكان للبائسِ يوماً ظَهْرا

فكان الرسول -عليه الصلاة السلام- يعمل معهم ويشاركهم في الإنشاد، فإن مروا بكلمة (عمرو) قال: عمرا، وإن مروا بكلمة (ظهر) قال: ظهرا؛ فإن ذلك يحيل العمل الجماعي إلى متعة ونشاط، ويذهب بالصعوبة، ويخفف العناء وتشير الرواية إلى دور للصغار في أثناء حفر الخندق [١٧].

وكان للنساء والأطفال مشاركة كبيرة في المناسبات الاجتماعية، من خلال حفلات الأعياد والأعراس، فقد ذكر ابن رشيق: أن القبيلة كانت إذا نبغ فيها شاعر اجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، يرقصن وينشدن الشعر، ويتباشر الرجال والولدان – الناشئة والأطفال – بهذه المناسبة [١٨]، ويفهم من خبر أم نبيط في الإصابة أنها كانت تنشد في زفاف جارية على زوجها ومعها نسوة يرددن [١٩]:

أتيناكمْ.. أتيناكمْ   فحيُّو نا . . نحيِّيكمْ

ولولا الذهب الأحمر   ما حلَّتْ.. بواديكمْ

فلما سمعها الرسول -صلى الله عليه وسلم- قال لها: قولي:

ولولا الحنطةُ السَّمرا   ء ما سمَّن عَذاريكم

كما كان للنساء فعل بارز في أناشيد الحروب، والتشجيع على مواجهة الأعداء، والنواح على الموتى، وفي معلقة عمرو بن كلثوم، وفي أخبار غزوة بدر ما يؤكد ذلك [٢٠]، وكان الأطفال يسمعون هذه الأناشيد، ويشاركون فيها، ويحفظون ما يحفظون منها، بحكم ملازمتهم أمهاتهم، وبحكم سهولتها، وألحانها الجماعية والشعبية، ومعظمها أراجيز قريبة من روح النثر، سهلة التداول، ميسورة الحفظ..

وقد يصنع لهم الكبار قطعاً خاصة في المناسبات، أو يقعون على نصوص شعبية مجهولة القائل فينشدونها، أو يؤلفون ألفاظاً غضة، تناسب طبيعة الطفولة [٢١] فيعبرون بها عن مشاعرهم بإيقاعات جماعية؛ لما وقر في أعماقهم من ميل إلى الإنشاد، ورغبة في التعبير عن مواقف الفرح والسرور وحب العمل المشترك والألعاب الجماعية، كما هي طبيعة الأطفال في كل عصر حين تجمعهم المناسبات وتوحدهم المشاعر، وفي معلقة امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وزهير وكتاب الحيوان أسماء كثير من الألعاب التي يمارسها أبناء الأعراب بشكل جماعي، مثل: لعبة الخذروف والمقلاء والجانباء والمخراق وعظيم وضاح والقفيزى والبقيرى والنفازى وبقار الوليد والحكة والخطة والخطرة والدارة والشحمة والحلق ولعبة الضب، بالإضافة إلى التدرب على ركوب الخيل والمبارزة بسيوف الخشب ولعب الكرة [٢٢]، ولا بد أن الكثير منها - كعادة الأطفال في كل زمان ومكان - يقترن بالأناشيد الجماعية والإيقاعات المشتركة.

وذكر ابن القيم في زاد المعاد أن الرسول -صلى الله عليه وسلم- عندما دنا من المدينة حال عودته من تبوك، خرج الناس للقائه، وخرج النساء والصبيان والولائد يقلن:

طلع البدرُ علينا   من ثنيَّات الوَداع
وجب الشكرُ علينا   ما دعا للهِ دَاع [٢٣]

الاسترضاع في البادية:

كان من عادة العرب أن يرسلوا أبناءهم إلى البادية؛ لتصح ألسنتهم، وتقوى أبدانهم، وتصان سلائقهم، ويتعلموا اللغة، ويكتسبوا مفرداتها صحيحة، ويسمعوا الشعر، ويحفظوه ويرووه، ويعرفوا أخلاق البادية، ويتطبعوا بطباعها وعاداتها، ويتربوا في أجوائها؛ فتصفوا قرائحهم، وترهف فطرهم، ويشهدوا الطبيعة عذراء، ويلامسوا الوجود في ثوبه الأول، ويروا يقظة الكون وهو في مهده، فيخاطبونه ويحاورونه، ويتلقون

دروسهم العميقة منه حول مسيرة الحياة والأحياء، وقدرة الخالق، وأسرار الوجود، فمن رحم الصحراء تنبثق الحياة الفطرية بأنواعها، فيتعايشون معها، ويتأملون صنعها، وربما رعوا الغنم، أو رافقوا الرعاة، وتعلموا منها ومنهم كثيراً من الأخلاق والعادات والطبائع والدلائل والشواهد والآيات، وكل ذلك داخل في تربية الأطفال، بل يعد جزءاً من الممارسة العملية لأدب الأطفال، ينتقل بهم من الكلمة إلى الفعل.

ولما ولد الرسول -صلى الله عليه وسلم- التمس له جده عبد المطلب المراضع، ثم استرضع له حليمة بنت أبي ذؤيب السعدية، فأقام في بادية بني سعد خمس سنين، وكان -صلى الله عليه وسلم- يعتز باسترضاعه فيهم، فيقول لأصحابه: " أنا أعربكم: أنا قرشي، واسترضعت في بني سعد بن بكر " [٢٤] وكان ذلك بعض ما هيأه الله تعالى لتربية رسوله وإعداده للمهمة القصوى التي أنيطت به.

يعقب الشيخ الغزالي على نشأة الرسول في البادية بقوله: «وتنشئة الأولاد في البادية؛ ليمرحوا في كنف الطبيعة، ويستمتعوا بجوها الطلق، وشعاعها المرسل، أدنى إلى تزكية الفطرة، وإنماء الأعضاء والمشاعر، وإطلاق الأفكار والعواطف.

إنها لتعاسة أن يعيش أولادنا في شقق ضيقة من بيوت متلاصقة كأنها علب أغلقت على من فيها، وحرمتهم لذة التنفس العميق والهواء المنعش.

ولا شك أن اضطراب الأعصاب، الذي قارن الحضارة الحديثة يعود - فيما يعود إليه - إلى البعد عن الطبيعة، والإغراق في التصنع، ونحن نقدر لأهل مكة اتجاههم إلى البادية؛ لتكون عرصاتها الفساح مدارج طفولتهم. وكثير من علماء التربية يودون لو تكون الطبيعة هي المعهد الأول للطفل؛ حتى تتسق مداركه مع حقائق الكون الذي وجد فيه» [٢٥].

وكذلك كان يصنع الخلفاء والأمراء وذوو اليسار، فيرسلون أولادهم إلى البادية، فكان ذلك تطبيقاً عمليًّا لأهداف أدب الأطفال، يخرجه من التنظير إلى التطبيق، ويحرره من أفكار الكبار المفروضة إلى استيعاب الأطفال وتطورهم، ومن قيود المفاهيم إلى رحلة الحياة الحقيقية واحتياجاتها. وضرب الجاحظ أمثلة من فصاحة فتيان البادية [٢٦]، وكانت نشأة كثير من الشعراء في البوادي، وارتباطهم بالأعراب والقبائل العربية وراء تفوقهم الأدبي، وجريان اللغة على ألسنتهم عذبة خصبة؛ لأن الطفولة حقل نمو اللغة، واكتساب مهاراتها، وصورها تظل راسخة في الذاكرة، يقول ابن خلدون: السابق الأول للقلوب كالأساس للملكات وعلى حسب الأساس وأساليبه؛ يكون حال ما ينبني عليه» [٢٧].

هذا أستاذ الشعراء المولدين بشار بن برد الفارسي الأصل (ت١٦٧هـ) يفخر أنه تلقى اللغة على مواليه من قبيلة بني عقيل، وأمضى طفولته في البادية، فامتلك زمام اللغة، وعنان الإبداع، ونأى عن الركاكة والفهاهة والعي، وعندما سئل عن سبب قدرته اللغوية قال: «من أين يأتيني الخطأ؟ ولدت ههنا في البصرة، ونشأت في حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عقيل، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ، وإن دخلتَ على نسائهم فنساؤهم أفصح منهم، وأيفعت (شبت وترعرعت)، فأبديت (ذهبت إلى البادية) إلى أن أدركت (يعني: بلغت)؛ فمن أين يأتيني الخطأ؟» [٢٨]؛ ولهذا قال أبو الفرج عنه: «محله في الشعر وتقدمه طبقات المحدثين فيه بإجماع الرواة، ورياسته عليهم من غير اختلاف في ذلك، يغني عن وصفه، وإطالة ذكر محله، ينشد فيأتي بالعجب» [٢٩].

أما أبو الطيب المتنبي في القرن الرابع، فقد ذهب طفلاً مع أبيه إلى بادية السماوة بين العراق والشام، فأقام فيها عامين أو أكثر، ثم عاد إلى الكوفة؛ ويعد ذلك من أسباب نبوغه وتفوقه في عالم الشعر، ومن دواعي تمثله القيم العربية ودفاعه عنها.

وأقر طه حسين بأثر البادية في المتنبي، فقال: «والذي نستطيع أن نقطع به - ونحن مطمئنون - هو أن رحلة المتنبي إلى البادية قد نفعته؛ فقد ربا جسمه، ونما عقله، وفصح لسانه، وعاد من البادية بهذه الرصافة اللغوية، التي ترفع اللفظ عن الابتذال، وتكسبه عذوبة، فيها ريح الصحراء» [٣٠].

ويشير (بلاشير) إلى ظاهرة ارتياد الشعراء والأدباء البادية، ودوافعهم إلى انتجاع الرحلة إلى تلك المناطق البدوية بقوله: «وكان ثمة اعتقاد قديم جدًّا، يذهب إلى أن اللغة العربية، التي يتكلمها الأعاجم، تنزع دوماً إلى فقدان فصاحتها، فلا بد - والحالة هذه - لكل من جعل من هذه اللغة أداة للدرس من العودة إلى ينابيع أكثر أصالة، ألا وهي اللهجات البدوية، وإلى البدو الرحل؛ ابتغاء الفصاحة والأناقة التي انتفت عن لغة الحضر، وكان النحاة واللغويون ومؤرخو الأدب يرحلون في طور الحداثة إلى الصحراء؛ ليمكثوا فيها زمناً قد يطول أحياناً، وكانت تلك العادة لا تزال مرعية حتى أوائل القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، فقد أقام أحد المعاصرين- وهو اللغوي ابن دريد- اثنتي عشرة سنة بصحبة بدو عُمان» [٣١].

التأدب عند المعلمين:

ظهرت في المجتمع العربي طائفة من المعلمين تسمى (المؤدبين)، كانوا يتولون تعليم أبناء الخلفاء والموسرين ما يناسبهم من تراث الأمة، وما تطمح إليه نفوس آبائهم

من الثقافة العربية والإسلامية، فيلقنونهم الشعر والخطب والقصص والنوادر وأخبار العرب وأيامهم وأنسابهم في الجاهلية والإسلام؛ ولهذا كان الخلفاء والولاة يجالسون العلماء ويجاذبونهم أو يحاذونهم ثقافة وعلماً.

وكان عماد هؤلاء المؤدبين الاهتمام بالثقافة الدينية والأدبية واللغوية؛ لأن اللغة إنما «تؤخذ سماعاً من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة» [٣٢]. «وكل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر؛ لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة» [٣٣].

وقد وصف ابن خلدون اهتمام المسلمين بتعليم القرآن فقال: «تعليم الولدان للقرآن شعار الدين، أخذ به أهل الملة، ودرجوا عليه في جميع أمصارهم؛ لما يسبق فيه إلى القلوب من رسوخ الإيمان وعقائده، وصار القرآن أصل التعليم الذي ينبني عليه ما يحصل بعد من الملكات؛ وسبب ذلك أن التعليم في الصغر أشد رسوخاً، وهو أصل لما بعده» [٣٤].

ثم قسم مناهج التعليم إلى ثلاثة، تتبع المواقع الجغرافية، فأهل المغرب وشمال أفريقيا يقتصرون في البداية على تعليم القرآن الكريم، ولا يخلطون به سواه في شيء من مجالس تعليمهم، وأهل الأندلس مذهبهم تعليم القرآن، ولما كان القرآن أصل الدين، ومنبع العلوم لم يقتصروا عليه، بل خلطوا رواية الشعر والترسل، وأخذوا الولدان بقوانين العربية وحفظها، وأما المشارقة فيخلطون في التعليم، وعنايتهم بدراسة القرآن وصحف العلم وقوانينه في زمن الشبيبة.

ولكن ابن خلدون في النهاية يستحسن طريقة أهل الأندلس، فيقول: «فأفادهم التفنن في التعليم، وكثرة رواية الشعر، والترسل، ومدارسة العربية في أول العمر حصول ملكة، صاروا بها أعرف في اللسان العربي.. وأهل حظ وأدب بارع» [٣٥] ويدعم ما ذهب إليه باستحسان القاضي ابن العربي منهج الأندلسيين اعترافاً منه بأثر الشعر في تكوين السليقة، وصون اللسان، وحفظ اللغة.

وقد نقلت لنا كتب التراث كثيراً من وصايا الخلفاء والآباء لمعلمي أو مؤدبي أبنائهم، يصورون المنهج الذي يسيرون عليه، ويرشدونهم إلى أساليب التعامل معهم، وماذا يدرسونهم، واختيار ما يناسب أعمارهم، وقواعد التربية في تعليمهم، من ذلك: وصية عتبة بن أبي سفيان (ت٤٤هـ) لعبد الصمد (مؤدب ولده) [٣٦]، ووصية عبد الملك ابن مروان (ت٨٦هـ) [٣٧]، والحجاج (ت٩٥هـ) [٣٨]، ورسالة عمر بن عبد العزيز

(ت١٠١هـ) لمؤدب ولده(٣٩)، وأكثر من وصيةٍ لهشام بن عبد الملك (ت١٢٥هـ)[٤٠]، وكذا لهارون الرشيد (١٩٣هـ)، حيث أوصى الكسائي وخلف الأحمر النحوي مؤدبي الأمين والمأمون[٤١]، ووصية عبد الملك بن صالح (ت١٩٦هـ)[٤٢]، وغير ذلك.

يقول هشام لسليمان الكلبي (معلم ولده): «وأول ما أوصيك به أن تأخذه بكتاب الله، ثم روِّه من الشعر أحسنه، ثم تخلل به في أحياء العرب، فخذ من صالح شعرهم، وبصِّره بطرق الحلال والحرام، والخطب والمغازي».

ويقول الرشيد لخلف الأحمر (مؤدب الأمين): «يا أحمر إن أمير المؤمنين قد دفع إليك مهجة نفسه، وثمرة قلبه، فصيِّر يدك عليه مبسوطة، وطاعته لك واجبة، وكن له بحيث وضعك أمير المؤمنين، أقرئه القرآن، وعرفه الآثار، وروِّه الأشعار، وعلمه السنن، وبصِّره بمواقع الكلام وبدئه، وامنعه من الضحك إلا في أوقاته، من غير أن تحزنه؛ فتميت ذهنه».

قال الجاحظ: «وكانوا يروّون صبيانهم الأرجاز، ويعلمونهم المناقلات، ويأمرونهم برفع الصوت، وتحقيق الإعراب؛ لأن ذلك يفتق اللهاة، ويفتح الجرم. واللسان إذا أكثرت تقليبه؛ رق ولان، وإذا أطلت إسكانه؛ جسأ وغلظ»[٤٣].

وأنتجت لنا مدرسة التأديب هذه ما عرف بدواوين الاختيارات، كاختيارات المفضل الضبي التي سميت المفضليات، وأصلها قصائد انتقاها المفضل لتأديب المهدي من أشعار القبائل، ويروى أن والده أبا جعفر المنصور مرَّ بالمهدي وهو ينشد المفضل قصيدة المسيب بن علس التي أولها[٤٤]:

أَرَحَلْتَ مِنْ سلمَى بِغيرِ مَتاعِ   قبلَ العُطاسِ وَرُعْتَها بِوَداعِ

فلم يزل واقفاً من حيث لا يشعر به حتى استوفى سماعها، ثم سار إلى مجلس له وأمر بإحضارهما، فحدَّث المفضل بوقوفه واستماعه قصيدة المسيب واستحسانه إياها، وقال له: «لو عمدت إلى أشعار المقلِّين، واخترت لفتاك لكل شاعر أجود ما قال، لكان ذلك صواباً، ففعل المفضل»[٤٥]، ولا تبعد اختيارات الأصمعي وأبي زيد القرشي وابن الشجري عن ذلك.

وهذا نمط مما كان يعنى به هؤلاء المؤدبون والمربون في تربية النشء وتنشئتهم، وتقديم المواد الثقافية، والغذاء الروحي لهم، وأخذهم بالآداب، ونماذج الشعر الراقية، ذات المضامين الخلقية والسلوكية الهادفة، وأسهم التربويون المسلمون من أمثال: القابسي وابن مسكويه والغزالي وابن عرضون وابن جماعة وابن تيمية وابن القيم وابن

خلدون وغيرهم في تحديد مسارات التربية النافعة؛ لتكوين فكر الأطفال، وعواطفهم، ومظاهر سلوكهم.

وصايا الفتيات عند الزواج:

اقتضت عادة أكثر الشعوب أن تنتقل الفتاة عند الزواج من بيت أهلها الذي نشأت فيه، ودرجت عليه إلى بيت لم تعرفه ومجتمع لم تألفه، وتفارق أبويها وإخوتها إلى أسرة جديدة: رجل لم تعرفه وزوج لم تخالطه وخل لم تعش معه من قبل، ومهما بلغت معرفتها به – إن كان قريباً أو مجاوراً – فإنها بعد الزواج ستطلع منه على ما لم تطلع، وتبصر ما لم تبصر، وقد تنكر ما لم تعهد، وتنفر مما لم تألف؛ لأن معظم تقاليد الزواج في المجتمعات البشرية تقوم على الزواج الاغترابي وهو الزواج بين الأفراد الذين يكونون من خارج الأسرة النووية – القرابة الحميمة – وبعد عام أو أكثر ستستقبل مرحلة من الوجود الإنساني بالإنجاب حين تصبح أمًّا لطفل أو أكثر، وتشرع في تكوين أسرة. وتدل الدراسات على ان الزواج في المجتمعات القديمة كان يتم في سن مبكرة، وعلى سبيل المثال «يتزوج الرجال في قبائل الباجندا وهم لا يزالون في السادسة عشرة من العمر، أما الفتيات فيتزوجن في سن الرابعة عشرة»[(٤٦)] وكثيراً ما يقع الزواج في سن أقل من ذلك للطرفين، وينتشر زواج القاصرات بنسب عالية في بعض البيئات.

وإدراكاً من العرب لهذه الحقائق في طبيعة الزواج، وما يرتبط به مما يعرف بـ(صدمة الغربة)، ولا سيما في حياة الفتيات والعرب من الشعوب التي تلتحق فيها الزوجة بأسرة الزوج؛ فقد جرت عادتهم على تزويد الآباء والأمهات بناتهم عند الزواج، واستقبال المرحلة الجديدة بالنصائح والوصايا التي تنفعهن في حياتهن الزوجية؛ من أجل التكيف مع الوضع الجديد الذي يستقبلنه، حتى أصبح ذلك عندهم عادة وتقليداً، فقد سأل هشام بن عبد الملك أبا النجم العجلي (ت١٣٠هـ): مالك من ولد؟ قال: ابنتان، قال: أزوجتهما؟ قال: زوجت إحداهما، قال: فبم أوصيتها ليلة أهديتها؟ قال: قلت لها ثم أنشده شعراً فكاهيًّا يتضمن ذلك، قال هشام: ما هكذا أوصى يعقوب ولده، قال أبو النجم: ولا أنا كيعقوب، ولا ولدي كولده[(٤٧)]، وسؤال هشام على هذا النحو؛ يدل على أن هذه الوصايا من الأمور الراسخة، المتبعة. وقد نقلت كتب التراث العديد منها، ومن ذلك:

– وصية عامر بن الظرب، حين زوج ابنته من ابن أخيه، فقال لأمها: يا هذه، مري ابنتك، فلا تنزلن فلاة إلا معها ماء، وأن تكثر استعمال الماء، فلا طيب أطيب منه، وإن

الماء جعل للأعلى جلاء وللأسفل نقاء... إلخ ما قال [٤٨].

- وصية الفرافصة إلى ابنته نائلة، حين حملت إلى زوجها عثمان بن عفان - رضي الله عنه - فقال لها أبوها: يا بنية، إنك تقدمين على نساء من نساء قريش، هن أقدر على الطيب منك، فاحفظي عني خصلتين: تكحلي، وتطيبي بالماء، حتى يكون ريحك ريح شن أصابه مطر [٤٩] وفي رواية: كان مما قال لها: احذري مواقع أنفه، واغتسلي بالماء القراح حتى كأنك شن ممطور [٥٠].

- وصية أم أم إياس بنت عوف لابنتها ليلة زواجها، قالت: أي بنية إنك فارقت بيتك الذي منه خرجت، وعشك الذي فيه درجت إلى رجل لم تعرفيه، وقرين لم تألفيه، فكوني له أمة؛ يكن لك عبداً، ولا تقع عينه منك على قبيح، ولا يشم منك إلا أطيب ريح، لا تعصينَّ له أمراً، ولا تُفشينَّ له سرًّا، وإياك والفرح بين يديه إذا كان مهتمًّا، والكآبة بين يديه إذا كان فرحاً، وكوني أشد ما تكونين له إعظاماً؛ يكن أشد ما يكون لك إكراماً، وأشد ما تكونين له موافقة؛ يكن لك أطول ما تكونين له موافقة، واعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين حتى تؤثري رضاه على رضاك، وهواه على هواك، فيما أحببت وكرهت، والله يخير لك [٥١].

ويظهر من ذلك نفاسة المعاني التي تطرقها هذه الوصايا، وملاءمتها الحالة الجديدة التي تطرأ على حياة الفتاة بالزواج، ولا سيما إذا تذكرنا السن المبكرة التي كانت تزف فيها البنت إلى بيت الزوجية في تلك البيئات البدائية البسيطة؛ مما يدخل هذه النصوص في صميم أدب الأطفال، حتى لنزعم أن لكل مرحلة من العمر مستوى من التعبير، ولكل (جندر) من الذكورة والأنوثة لوناً من الأدب بلغة ومعان مناسبة، وتأمل الإلحاح على مداومة التطهر، والمواظبة على الاغتسال، والإكثار من استعمال الماء؛ تحقيقاً للوضاءة والنظافة، وموافقة الزوج وطاعته، ومراعاة شعوره، وتعهد مواضع نظره؛ حتى لا يرى إلا أجمل صورة، ومواقع أنفه؛ حتى لا يشم إلا أطيب ريح، وقد أوصت امرأة ابنتها بوصايا، فكان منها «وليكن أطيب طيبك الماء»، من قولهم: أطيب الطيب الماء [٥٢].

ثم انظر إلى الصدق فيما تقدم الأم لابنتها من نصائح، مستمدة من تجربتها في الحياة، وخبرتها بالأمور، والحياء الفطري الذي دعا عامر بن الظرب إلى أن يقدم نصائحه لابنته التي تزف إلى بيت ابن أخيه من خلال أمها؛ لأنها أقدر على تلمس حاجتها، والتأثير فيها، والتفاهم معها، وأكثر تلاؤماً لها؛ بحكم الأنوثة، ذات المفاهيم

المشتركة، وأقدر على مكاشفتها من أبيها الذي قد لا يجرؤ أن يتحدث في بعض الأمور؛ لحساسيتها.

نصائح الآباء بنيهم:

اقتضت سنة الحياة أن يحرص الآباء على خير بنيهم، وأن يشفقوا عليهم، ويوجهوهم إلى ما فيه مصلحتهم وسلامتهم، يسكبون خبرتهم في الناس، وتجربتهم في الأمور، ومعرفتهم بالأحداث، وفهمهم للحياة، عناقيد ذهبية، يقدمونها لفذات الأكباد، وأشقاء الروح، يعظونهم ويبصرونهم، ويصوغون خلاصة أفكارهم وتجاربهم ومعارفهم في قطع أدبية مؤثرة.

وقد حفل الأدب العربي بنصوص كثيرة في هذا المضمار، تختلف بين القصر والطول، غير أن بعضها قد يبلغ عدة صفحات، خلاف ما ضاع، أو فقد من هذه النصوص، وقد عقد ابن عبد ربه الأندلسي فصلاً في (العقد الفريد) بعنوان "مواعظ الآباء للأبناء"، أورد فيه جملة من النصائح والمواعظ والآداب التي خاطب بها آباء مشهورون- تميزوا بالعقل والحكمة - أبناءهم في عبارات بليغة، ومعان جليلة، صادرة من قلب مشفق، وحس مرهف، وفكر بصير، نابعة من تجربة في الحياة، واستكناه للمستقبل، فأورد للقمان عليه السلام — من غير القرآن - يعظ ابنه، ولخالد بن صفوان، ولأعرابي، ولعلي بن الحسين (نصين)، ولأبي عمر بن عتبة، ولعبد الملك بن مروان، وللأشعث بن قيس، ولعمر بن الخطاب في ابنه عبد الله، ولعلي بن أبي طالب مرة يعظ ابنه الحسن، ومرة يعظ ابنه محمد بن الحنفية، في نصين طويلين، وأكثر من نص نسبه بقوله: "يقول حكيم"[٥٣].

وبث الجاحظ في (البيان والتبيين) العديد من هذه الوصايا، مثل: وصية عبد الله بن الحسن لابنه محمد، ووصية عبد الله بن شداد لولد له اسمه محمد، وقيس بن عاصم لولده، وعثمان بن أبي العاص لبنيه، وعروة بن الزبير لبنيه، والمهلب بن أبي صفرة لبنيه، وعمر أو يزيد بن عمر بن هبيرة لبعض بنيه، ووصايا أخرى من لقمان الحكيم لولده[٥٤].

وإضافة إلى ذلك، نجد نصوصاً أخرى في المصادر، مثل: وصية حصن بن حذيفة (جاهلي ممدح) لبنيه في الأخلاق، ووصية زهير بن جناب (ت٦٠ق.هـ) لبنيه في مواجهة الشدائد، ووصية أكثم بن صيفي (ت٩هـ) في الحكمة وتدبير الأمور، ووصية

الخنساء (ت٢٤هـ) تحث أبناءها على الجهاد، ووصية العباس (ت٣٢هـ) لولده عبد الله في الإخلاص للحاكم، ووصية عمير بن حبيب (صحابي لم يحدد ابن حجر وفاته) لبنيه في تجنب مجالس السفهاء، ووصية عبد الملك بن مروان (ت٨٦هـ) في طلب العلم، ووصية عمر بن عبد العزيز (ت١٠١هـ) لابنه عبد الملك، يحثه على استثمار شبابه بالحمد ومعونة والده، ووصية عون بن عبد الله الهذلي (ت١١٥هـ) لابنه في محاسبة النفس، ووصية المنصور (ت١٥٨هـ) لولده المهدي، يحثه على حفظ الأمة وصيانة الدولة عندما تؤول الخلافة إليه، ووصية طاهر بن الحسين (ت٢٠٧هـ) لابنه عبد الله حين ولاه ديار ربيعة، وهي طويلة، أوصاه فيها بالتقوى والاقتصاد، وحسن التعامل مع الرعية، وأن يكون قدوة فيما يأمرهم به (٥٥). إلى غير ذلك مما هو مبثوث في بطون الكتب وصحف التراث، من مثل: قال بعض العلماء، قال حكيم، قال أعرابي، قالت امرأة لابنها.

وكما دونوا نصائحهم نثراً، نظموها شعراً، فقد روى المفضل الضبي أن عبدة بن الطبيب لما أسن ورابه بصره، جمع بنيه يوصيهم فقال (٥٦):

أبنيَّ، إنّي قد كبرتُ، ورابَني ... بَصَري، وفيَّ لمُصلحٍ مُستمتَعُ
ونصيحةٌ في الصَّدر صادرةٌ لكم ... ما دمتُ أبصرُ في الرِّجال وأسمعُ
أوصيكُمُ: بتقَى الإلهِ فإنَّهُ ... يعطي الرغائبَ من يشاءُ ويمنعُ
وببرِّ والدِكم وطاعةِ أمرِهِ ... إنَّ الأبرَّ من البنينَ الأطوَعُ
ودعوا الضغينةَ لا تكنْ منْ شأنكُمْ ... إنَّ الضغائنَ للقرابةِ تُوضِعُ
واعصوا الذي يزجي النمائمَ بينكم ... متنصِّحاً، ذاك السمامُ المُنقَعُ
لا تأمنوا قوماً، يشبُّ صبيُّهُمْ ... بينَ القوابلِ بالعَداوةِ ينشعُ

وأكثر ما تكون هذه الوصايا والنصائح عندما يتعرض الأبناء للمحن، أو عندما توكل إليهم الأعباء، أو عندما يطعن الآباء في العمر، وتتقدم بهم السن، فضلاً عما في نفوس الآباء من الغريزة الملحة، والنحيزة الدائمة نحو أبنائهم، كما قال عمر بن عبد العزيز لولده عبد الملك: «إن أحقّ من تعاهدتُ بالوصية والنصيحة بعد نفسي أنت، وإن أحقَّ من وعى ذلك، وحفظه عني أنت».

نصائحهم عند حضور الوفاة:

إذا أدركت المرء الوفاة، وبلغت التراقي، وقيل من راق، وظن أنه الفراق والتفت الساق بالساق، وأحس أنه مغادر هذه الدنيا إلى عالم آخر، واجتمع بنوه - صغيرهم وكبيرهم- من حوله، يودعونه بالنظرات، وأيقن أنه مفارقهم الفراق الذي لا رجعة بعده، ونقل بين وجوههم نظرة المودع، ولم تزل فيه مسكة من وعي وعقل، واستحضر حالهم بعد موته، وأن لا سبيل إلى العودة، ولو قال سبعين مرة: «رب ارجعون»!! فإنه يتوجه إلى بنيه بالنصائح، وبما يود أن يكونوا عليه بعد أن يفارقهم.

وقد نقلت كتب التراث لنا مجموعة من هذه الوصايا والنصائح، ومن ذلك وصية نهد بن زيد (جاهلي) لبنيه في الدعوة إلى الحذر من الناس، وتغليب سوء الظن، ووصية ولده دويد بن نهد لبنيه على غرار وصية أبيه، ووصية عمرو بن كلثوم (ت نحو٤٠ ق . هـ) لبنيه بحسن التعامل مع الناس، والحلم وتجنب الظلم والغضب، وأدب الحديث، ووصية علي بن أبي طالب (ت٤٠هـ) للحسن والحسين بالاستقامة، والإعراض عن الدنيا، والتمثل بالقيم، ووصية معاوية بن أبي سفيان (ت٦٠هـ) لولده يزيد فيما خلف من الملك، ووصية المهلب بن أبي صفرة (ت٨٣ هـ) حين جمع بنيه، وأوصاهم بتقوى الله، ووحدة الصف، وصلة الرحم، ووصية عبد الملك بن مروان (ت٨٦هـ) فقد أوصى بنيه بالتآلف والتعاون والإعداد للمستقبل من بعده.

أورد أبو الفرج في الأغاني قال [٥٧]: «لما حضرت عمرو بن كلثوم الوفاة، جمع بنيه فقال: « يا بَنيَّ... من سَبَّ؛ سُبَّ، فكفوا عن الشتم؛ فإنه أسلم لكم، وأحسنوا جواركم؛ يحسُنْ ثناؤكم، وامنعوا من ضيم الغريب؛ فربَّ رجل خير من ألف، وردٌّ خير من خُلف، وإذا حُدِّثتم فَعُوا، وإذا حَدَّثتم فأوجِزوا؛ فإنَّ مع الإكثار تكون الأهذار، وأشجع القوم العطوف بعد الكر، كما أن أكرم المنايا القتل، ولا خير فيمن لا روية له عند الغضب، ولا من إذا عوتب لم يُعتِب، ومن الناس من لا يرجى خيره، ولا يخاف شره، فبُكؤه خير من درِّه، وعقوقه خير من برِّه، ولا تتزوجوا في حيكم؛ فإنه يؤدي إلى قبيح البغض».

وربما كانت بعض هذه النصائح شعراً، كما فعل ذو الإصبع العدواني (ت نحو٢٢ق.هـ) في وصيته لابنه أسيد في أسباب السيادة والشرف، فقد جاء شطر منها نثراً، وشطر شعراً، وتبلغ واحداً وعشرين بيتاً، وهي تسير على هذا

النمط من النصائح والتوجيهات، يقول [٥٨]:

أأسيدُ إنْ مالاً ملكتَ فسِرْ بِهِ سَيراً جَميلا
آخِ الكِرامَ إنِ استَطعـ (م) ـتَ إلَى إخائهمُ سبيلا
أأسيدُ إنْ أزمعتَ من بلدٍ إلى بلدٍ رحيلا
فاحفظْ وإنْ شحَطَ المزا (م) رُ أخا أخيك أو الزميلا
ودعِ التَّواني في الأمو (م) رِ وكُنْ لها سلِساً ذَلولاً
وابسطْ يدَيكَ بما ملَكـ (م) ـتَ، وشيِّدِ الحَسَبَ الأثيلا

المصادر الدينية:

– **القرآن الكريم:** جاء الإسلام ومعه نافلة القرآن، فيه مواعظ ووصايا وقصص وأحكام وآداب وأخلاق وتنظيمات سياسية واجتماعية، يناسب كل الطبقات، ويلائم الصغار والكبار، ويدركه العامة والخاصة، ويفهمه المتخصص وغير المتخصص، ويفيد منه الصغير والكبير، بشكل مباشر، أو بتوظيف هذه المضامين في أشكال ملائمة وقوالب جديدة.

إن «في القرآن الكريم نبعاً لا ينضب للكتابة عنه، ومن وحيه، للأطفال، تحبيباً لهم على تلاوة آياته وحفظها، وتقريباً له إليهم، ووصولاً إلى الاعتماد على أنفسهم في قراءته، وتلاوته، وحفظه» [٥٩].

وقد نقل القرآن كثيراً من الحوارات بين الآباء والأبناء، مثل: حوار إبراهيم وبنيه، ويعقوب وبنيه، ويوسف وإخوته وأبيه، ونوح وابنه، ولقمان وابنه، قال تعالى: «وإذ قال لقمان لابنه، وهو يعظه: يا بني، لا تشرك بالله إن الشرك لظلم عظيم، يا بني، إنها إن تك مثقال حبة من خردل، فتكن في صخرة، أو في السموات، أو في الأرض يأت بها الله، إن الله لطيف خبير، يا بني، أقم الصلاة، وأمر بالمعروف، وانه عن المنكر، واصبر على ما أصابك، إن ذلك من عزم الأمور، ولا تصعر خدك للناس، ولا تمش في الأرض مرحا، إن الله لا يحب كل مختال فخور، واقصد في مشيك، واغضض من صوتك، إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» (لقمان ١٣، ١٦– ١٩).

وأورد القرآن الكريم قصصاً تدور أحداثها حول الأطفال والأبناء والناشئة والفتيان،

كقصة يوسف وإخوته من أولها إلى آخرها، وقصة ابني آدم، والغلامين اللذين بنى الخضر لهما الجدار، والغلام الذي قتله، وقصة موسى وفتاه، وقصته مع ابنتي شعيب، والفتية من أهل الكهف، وكلها نماذج للقدوة والاحتذاء في الإيمان الصحيح والسلوك السوي.

وتكاد تكون سورة مريم مخصصة لهذا النمط من الحديث، منذ دعا زكريا ربه فقال: «فهب لي من لدنك وليًّا»، فجاءته البشرى: «إنا نبشرك بغلام اسمه يحيى... يا يحيى خذ الكتاب بقوة، وآتيناه الحكم صبيًّا»، ثم انتقل إلى أم عيسى التي قال لها الملك: «إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيًّا... فأشارت إليه، قالوا: كيف نكلم من كان في المهد صبيا؟ قال: إني عبد الله، آتاني الكتاب»، ثم انتقل إلى إبراهيم، الذي قال عنه في سورة (الأنبياء:٦٠) «فتى... يقال له إبراهيم»، فيقول عنه بعد حواره مع أبيه: «فلما اعتزلهم وما يعبدون من دون الله، وهبنا له إسحاق ويعقوب، وكلًّا جعلنا نبيا»، وعندما يتحدث بعد ذلك عن موسى، نتذكر حين أوحى إلى أمه أن تلقيه في اليم، وكيف التقطه آل فرعون؛ ليكون لهم عدواً وحزنا، وقالت امرأة فرعون: «قرة عين لي ولك، لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً» (القصص: ٩)، وينتقل بعد ذلك إلى إسماعيل، فنتذكر حين قال له أبوه: «يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك، فانظر ما ذا ترى؟ قال: يا أبت، افعل ما تؤمر، ستجدني إن شاء الله من الصابرين» (الصافات: ١٠٢)، وعندما يعقب على هذه المجموعة من الأنبياء والرسل يشير إلى أنهم ذرية صالحة، ثم يقول: «فخلف من بعدهم خلف (نسل وولد فاسد) أضاعوا الصلاة، واتبعوا الشهوات، فسوف يلقون غيا» فنبقى في جو الطفولة والصبا والمراهقة والشباب إلى آخر السورة، فنجد «وقال: لأوتين مالاً وولدا، وقالوا: اتخذ الرحمن ولدا، لقد جئتم شيئاً إدًّا... أن دعوا للرحمن ولدا، وما ينبغي للرحمن أن يتخذ ولدا».

وأورد القرآن الكريم كثيراً من قصص الأمم البائدة، والقرى الهالكة وقصص الأنبياء والرسل، وما حدث لهم مع أممهم: كقصة موسى وعيسى وإبراهيم ونوح وسليمان وداود ويونس، وغيرهم -عليهم السلام- والطفل يقرأ هذه القصص من خلال تلاوته، وحفظه للقرآن الكريم.

واستطاع بعض الكتاب أن يستخرج من هذه القصص القرآنية قصصاً وروايات معاصرة، موجهة للطفل في مراحل نموه المختلفة، ومن ذلك ما أخرجه الدكتور عبد الله العريني من قصص، مستمدة من القرآن عن الأنبياء مثل: شاطئ الوادي الأيمن/ موسى، أجمل رجل في العالم/يوسف، النار الباردة/إبراهيم، السفينة والطوفان/

نوح، حدائق الصبر/أيوب، صلاة في بطن الحوت/يونس، قاهر الجن/سليمان، النبي الملك/داود، إنهم سكارى/لوط، عليهم السلام، ويلحظ أن العناوين مستمدة بدقة من سيرة كل نبي؛ لتدل على الأحداث التي مرت عليه، وتغني عن ذكر اسمه.

ولعل مما يظهر للمتأمل في النص القرآني أن لفظ الإنسان إذا جاء مقترناً بالوالدين، أو في سياقهما؛ ارتبط بالقوة والشباب، وكان فيه إشمام بالفتوة ومقتبل العمر في أكثر وجوه الدلالة كما في قوله: «ووصينا الإنسان بوالديه حسناً» (العنكبوت:٨) وقوله: «ووصينا الإنسان بوالديه، حملته أمه وهناً على وهن» (لقمان:١٤) وقوله: «ووصينا الإنسان بوالديه إحساناً» (الأحقاف: ١٥) وقوله: «وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحساناً» (الإسراء: ٢٣).

وتضمن القرآن كثيراً من أحكام الحمل والرضاعة والحضانة والفصال، وفصلت الشريعة الغراء دقائق هذه الأحكام، وصرح القرآن الكريم بأحكام الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء، يقول: «يا أيها الذين آمنوا، ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم، والذين لم يبلغوا الحلم منكم ثلاث مرات»، ثم يقول: «وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم فليستأذنوا، كما استأذن الذين من قبلهم» (النور: ٥٨-٥٩) وقال أيضاً: «وأنكحوا الأيامى منكم، والصالحين من عبادكم وإمائكم، إن يكونوا فقراء يغنهم الله من فضله» (النور ٣٢)، وذكر اليتيم في القرآن الكريم مفرداً ومثنى وجمعاً (٢٣) مرة، اختلفت في السياق بين المحافظة على ماله، والإحسان إليه، وإصلاح حاله، والقسط معه [٦٠]، ومعلوم أن اليتيم – اصطلاحاً - من مات أبوه، وهو دون سن البلوغ.

- **الحديث النبوي:** وعلى الضفة المقابلة لمجرى النهر يمتد الحديث الشريف، فنجد فيه حدائق وجداول، ترفد أدب الأطفال بغزارة، وتنثر بذور العناية بهم، وطرائق توجيههم وإرشادهم، ولقد كان في سلوك الرسول -صلى الله عليه وسلم- وأقواله خير دليل على اهتمامه بهم، ورعايته لهم، وخير مرشد للصحابة وسائر الأمة إلى تربيتهم وإصلاحهم واختيار ما ينفعهم. ومن ذلك:

- حين يقدم إليه الأطفال الصغار والمواليد ليحنكهم ويسميهم، ويبرِّك عليهم فيجلسهم في حجره الشريف، ويقبلهم ويدعو لهم، ولهذا تأثيره فيهم عندما يكبرون، وتخبرهم أمهاتهم بذلك، «فعن عبد الرحمن بن عوف: ما كان يولد لأحد مولود إلا أتى به النبي -صلى الله عليه وسلم- فدعا له»[٦١].

- في تعامله مع الصبيان والناشئة حين يعظهم أو يعطيهم حقوقهم، ويحترم

رغباتهم، فيطرح عليهم السلام في الطرقات، ويجيز القادر على حمل السلاح لحضور الغزوات، واستأذن غلاماً ليقدم في الشراب أشياخاً كانوا على يساره، فأبى الغلام، فحقق الرسول رغبته.

- في توجيه الآباء إلى حسن تربية الأبناء، والعدل بينهم، فقد أبى أن يشهد على وصية لم يعدل فيها الأب بين أبنائه [٦٢].

- تضمن الحديث الشريف كثيراً من القصص، وضرب الأمثال، وقد ألف في الفن القصصي في الحديث أكثر من كتاب، يمكن أن تكون مادة لأدب الأطفال. والمعروف أن الأطفال يحبون القصص، ويتعلقون بها، كقصة الرجل الذي نفرت به دابته، والرجل الذي ضلت دابته في الصحراء ثم وجدها، والرجل الذي سمع صوتاً يأمر السحابة أن تسقي حديقة، والعامل الذي ترك أجرته فاستثمرها له رب العمل... إلخ .

- في تقديم قصص تقوم على تقويم سلوك الناشئة، وتقيدهم بالأخلاق، وخوفهم من الله، كالثلاثة الذين انطبق عليهم الغار، وأثنى على شاب نشأ في عبادة ربه، والشاب الذي ليس له صبوة، ودعا معشر الشباب إلى النكاح المبكر أو الصوم، ودعا للشاب الذي استأذنه في الزنا، ومسح على صدره وحاوره حتى لم يكن هذا الشاب يلتفت إلى شيء مما كان يريد، وغير ذلك.

- خصص ابن حجر القسم الثاني من كتابه (الإصابة) للأطفال الذين ولدوا لبعض الصحابة في عهد النبي -صلى الله عليه وسلم- من النساء والرجال، ورتبهم على حروف المعجم، وبعض الأطفال كانوا يخالطون الرسول، فينصحهم ويوجههم ويمتصون قيمه وأخلاقه، ويستمعون منه القرآن ويحفظونه، وعلى رأس هؤلاء علي بن أبي طالب الذي سمع القرآن وهو صبي، فآمن به، وعمر بن سلمة، وأنس بن مالك، وعبد الله بن عباس، وأسامة بن زيد، وعبد الله بن عمر، وعبد الله بن الزبير، وسبطاه الحسن والحسين، وزيد بن ثابت وغيرهم كثير.. روى ابن عباس قال: كنت خلف النبي – صلى الله عليه وسلم – فقال: يا غلام، إني أعلمك كلمات: احفظ الله يحفظك، احفظ الله تجده تجاهك، إذا سالت فاسأل الله، وإذا استعنت فاستعن بالله، واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك، وإذا اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك، رفعت الأقلام، وجفت الصحف ". وعن عبد الله بن عمر (هاجر وعمره عشر سنوات) قال: أخذ رسول الله -صلى الله عليه وسلم- بمنكبي فقال: كن في الدنيا كأنك غريب، أو عابر سبيل، وعن عمر بن أبي سلمة، قال:

كنت غلاماً في حجر رسول الله – صلى الله عليه وسلم – وكانت يدي تطيش في الصحفة، فقال لي: يا غلام، سم الله تعالى، وكل بيمينك، وكل مما يليك [٦٣].

• وتمثل السيرة النبوية مصدراً رائعاً ومتجدداً لأدب الأطفال، بما فيها من أحداث ووقائع تصاغ صياغة قصصية بلغة تناسب مختلف الأعمار؛ لما في الأطفال من ميل إلى تتبع الأحداث، فإذا كانت حياة الرسول مراحل وأطوار، أمكن أن يصوغها السرد الفني في صورة حلقات مشوقة، تمزج بين التاريخ والقصة، كما فعل كامل كيلاني في مجموعة (من حياة الرسول وعبد التواب يوسف في (حياة محمد -صلى الله عليه وسلم-) و(محمد -صلى الله عليه وسلم- يتحدث عن نفسه). وغزوات الرسول – صلى الله عليه وسلم – تكتظ بالأحداث والأبطال والزمان والمكان؛ مما يجعلها مهيأة للحبك الفني والسرد القصصي، وكثير من علاقاته مع أزواجه أو أصحابه على هذه النحو.

– **كتب التراث:** يضم الإنتاج العلمي والأدبي في التراث العربي والإسلامي كثيراً من كتب الأخبار والتراجم والرحلات والتاريخ، وفيها أخبار الخلفاء والوزراء والقادة والرحالة والتجار والعشاق والأعراب والحمقى والمغفلين، وبعض مظاهر الحياة الاجتماعية في صورة قصص وحكايات ونوادر ومعارف وأمثال ومشاهدات ووقائع. وقد شكلت مصدراً لثقافة الكبار وأدبهم، ولم يكن الصغار بشكل عام على مر العصور بعيدين عن هذه المصادر، والاستمتاع بها، وفيها الكثير مما يصلح لهم، ويعد مصدراً فياضاً لثقافتهم وتوجيههم.

ففي البيان والتبيين و البخلاء للجاحظ، وعيون الأخبار لابن قتيبة، وطبقات الشعراء لابن المعتز، والعقد الفريد لابن عبد ربه، والأغاني لأبي الفرج، وديوان المعاني للعسكري، ومحاضرات الأدباء للراغب، والأمالي وذيله لأبي على القالي، وأمالي المرتضى، ومقامات الحريري، ومعجم الأدباء لياقوت، ووفيات الأعيان لابن خلكان، ونهاية الأرب للنويري، وصبح الأعشى للقلقشندي، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، والمستطرف للأبشيهي، وغيرها مواد غنية، تدور حول مجالس الخلفاء والعلماء، وأيام العرب، وأخبار الفتوح، وقصص شعراء الغزل، ونوادر الأعراب، وأخبار الجواري والعبيد.

وتغص كتب التاريخ – وهي كثيرة في التراث – وكتب البلدان، بالكثير من الوقائع والحوادث والقصص والحكايات والمشاهدات التي تتوافر فيها متعة السرد والحبك الفني. ومن السهل نقلها وعرضها في ثوب قصصي جديد، وأن يستوعبها تيار أدب الأطفال في موجته المعاصرة، وتعرض من خلالها الفضائل والمثل؛ مما يصبح مادة

للإفادة، ومصدراً للإمتاع لدى الأطفال.

وكنت حين يلح عليّ أبنائي الصغار في طلب التسلية، وقد عرضت عليهم جل قصص الأطفال التي أحفظها، ومع أنهم لا يملون التكرار؛ لفرط تعلقهم بالقص، كنت أستعين بمورد بعض الأمثال، كما أوردها الميداني في مجمع أمثاله، بعد تهذيبها بالإضافة إليها والحذف منها.

بل إن قصص ألف ليلة وليلة - بالرغم مما فيها من فحش في القول؛ يجب تجاوزه، وتماد في الخرافة والسحر؛ يجب الغض عنه - تطرح كثيراً من التساؤل حول الوجود وحقيقة الإنسان والحياة والموت والغاية والمصير، وكانت زاداً لأدب الطفل، استلهمه كثير من الغربيين ونقلوا عنه وكتبوا من خلاله روائع خالدة للأطفال، وما تزال منبعاً، يمكن أن يستمد منه كتابنا ومؤلفونا بعد تنقيته.

وقد عمرت المساجد منذ عصر الراشدين برواة القصص والأخبار، يستمع إليها الكبار والصغار على حد سواء، مثل تميم الداري وكعب الأحبار والحسن البصري وعمرو بن عبيد وصالح بن عبد الجليل وابن السماك وغيرهم، خاصة في مجال الوعظ والإرشاد، فيتحلق الناس حولهم، ويتناقلون رواياتهم [(٦٤)].

وكان للقبائل عبر العصور قصاصوها ورواتها وشعراؤها الرسميون، وكان الناس يحترمونهم ويستمعون إليهم في شغف، والأطفال يختلطون بجمهور المستمعين ويلتقطون ما يستطيعون فهمه من حكايات ومغامرات وأساطير، وخاصة ما يتعلق بالقبيلة وأيامها وانتصاراتها، وكان النسوة في البيوت والخيام يروين لأطفالهن تلك القصص بأسلوب مبسط، سلس، ويركزن ما فيها من عظة وعبرة.

وتحتفل الذاكرة الشعبية في مختلف البلاد العربية بأنواع من القصص والأخبار وأنماط من شعر الملاحم والروايات، يتداوله بعض شعراء الربابة في البادية العربية وفي القرى، والأوساط الشعبية، فهؤلاء الشعراء يلجئون إلى قصص أو ملاحم، تتراوح بين الشفاهية والكتابية، ويتداخل فيها الشعر والسرد، مثيرة، شائقة، سهلة العبارة، يسيرة الفهم، رنانة القافية والإيقاع، يطربون سامعيهم كباراً وصغاراً، يهولون وصف المعارك والبطولات، وأساليب التحايل والدهاء، وألوان الحب والشقاء، والتشبث بقيم الشجاعة والكرم، والتحلي بالفروسية والإقدام، والدفاع عن المرأة والوطن، على غرار رواية أبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، والزير سالم، وعنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة، والظاهر بيبرس، وغيرها، ولكل عصر -ولا سيما زمن الحروب والهزائم-

بطولاته وقيمه واهتماماته، من خلال روايات، يمتد فيها الخيال ويستطرد، فيغلب على الأحداث النسق الأسطوري، وعلى البطل الخرافة والوهم وخرق العادات، ويطوى ويتلون فيها الزمان والمكان، ويستعمل التعبير الرمزي عن هموم المجتمع، والغايات السياسية والاجتماعية، والكلمة الأدبية الأنيقة، المؤثرة «فهي صانعة النص، ومكونة إطاره الفني، ولغة إشاراته، ورموزه» (٦٥) ولم يكن الأطفال في العصور العربية بمعزل عن هذه الألوان الفريدة من العبرة والتسلية، ومن الفن والسرد.

قصص الحيوان والطير:

أجرى العرب على لسان الحيوان والجماد كثيراً من الأحاديث والمحاورات في أشعارهم وأمثالهم، فوقفوا على الديار، وساءلوا الأطلال، وناجوا الأودية، وحيوا الشجر، وتحدثوا إلى الصخور، وشاركوا الطير حزنه وندبه، وتحسسوا مشاعر نياقهم وخيولهم، وجسموا فيها آلام السفر والأين والترحال والشوق والحنين والحرب على حد قول عنترة عن حصانه (٦٦):

ما زلتُ أرميهم بثُغرةِ نحرِهِ ... ولَبانِه حتّى تسربلَ بالدَّمِ
فازورَّ من وقعِ القَنا بلَبانِهِ ... وشكا إليَّ بعَبرةٍ وتَحَمْحُمِ
لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى ... ولَكان لَو عَرفَ الكلامَ مكلِّمِ

وحين خفق قلب المجنون؛ عندما أزمعت ليلاه الرحيل، صوره بقطاة علقت في شرك صائد، ولها فرخان، تريد العودة إليهما، وهما ينتظرانها مع كل نسمة هواء، ويناجي كلاهما الآخر بلقاء أمه الحبيبة (٦٧):

كأنَّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغدَى ... بليلى العامريةِ أو يُراحُ
قطاةٌ عزَّها شركٌ فباتَتْ ... تُجاذبُهُ، وقد علقَ الجناحُ
لها فرخانِ قد تُركا بقَفرٍ ... وعشُّهُما تصفِّقُهُ الرِّياحُ
إذا سمعا هُبوبَ الرِّيحِ هبَّا ... وقالا: أمَّنا – يأتي الرَّواحُ

لقد جسم المجنون ما يدور في أعماق هذه العائلة الطيرية من حوار ومشاعر وأحاسيس لا تصدر إلا من عاقل واع.

كما كرروا نداء الناقة والفرس والذئب والقطا وحمام الأيك والدار والربع والنجم

والبرق والدهر بمثل قولهم: « يا ناق - يا دار – يا دهر – أسرب القطا - أيها الربع... إلخ، وأجروا الحوار بين الجمادات من مثل قولهم: قالت الخبز للملة، وقالت الخشبة للمسمار، ومن مثل حنين الجذع، وشكوى الناقة، وحديث الظبية، ولكن الأمثال التي ترتكز على موارد من هذه الحكايات لم تجمع في صعيد واحد، كما هو الحال في كتاب كليلة ودمنة كما سيأتي.

وقد ذكر القرآن الكريم بعض الحيوان والطير التي قامت بأدوار معينة، مثل: كبش إسماعيل، وناقة صالح، وبقرة بني إسرائيل، وحمار الذي مر على القرية، وهدهد سليمان ونملته، وغراب قابيل، وحوت يونس، وفيل أبرهة، قال تعالى: «قالت نملة ياأيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده، وهم لا يشعرون» (النمل: ١٨) وقال -حكاية عن الهدهد-: «أحطت بما لم تحط به، وجئتك من سبأ بنبأ عظيم، إني وجدت امرأة تملكهم» (النمل: ٢٢-٢٦)، وفي الذباب قال: «وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه» (الحج: ٧٣). وفي هذا السياق يقول -حكاية عن السماء والأرض-: «فقال لها وللأرض: ائتيا طوعاً أو كرهاً، قالتا أتينا طائعين» (فصلت:١١)

وفي العصر العباسي اعتنى الخلفاء العباسيون منذ بداية دولتهم عناية كبيرة بنقل المعارف والعلوم من الشعوب الأخرى، وأنفقوا عليها الأموال الطائلة، يتقدمهم في ذلك أبو جعفر المنصور الذي يقول عنه المسعودي: «هو أول خليفة ترجمت له الكتب من اللغات العجمية إلى العربية، ومنها كتاب كليلة ودمنة وكتاب السند هند...إلخ» [٦٨].

ترجم ابن المقفع (ت١٤٢هـ) كتاب (كليلة ودمنة). وهو يتضمن قصصاً لعالم الحيوان والطير، تحمل كثيراً من الأفكار والأهداف والقيم والأخلاق في عالم السياسة والاجتماع وتربية الأطفال وأدبهم، ويخطئ من يظن أن هذا الكتاب وضع للفكاهة والترفيه، دون أن يتناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم، أو بين أفراد المجتمع وطبقاته في صورة رمزية عميقة، أو هو لمخاطبة الكبار والعقلاء دون أن يقصد قصداً إلى الأطفال والأحداث والناشئة، قال ابن المقفع: «وينبغي للناظر في هذا الكتاب أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أغراض، أحدها: ما قُصد فيه على وضعه على ألسنة البهائم غير الناطقة من مسارعة أهل الهزل من الشبان إلى قراءته، فتستمال به قلوبهم؛ لأن هذا هو الغرض بالنوادر من حيل الحيوانات» [٦٩].

يشير بذلك إلى أن هذه القصص ليست مقصودة لذاتها، وإنما لما فيها من تأثير في الشبان، وقدرتها على استقطابهم وجذبهم إليها، والانتفاع بما ترمي إليه من أساليب

التربية، وغرس القيم والفضائل، ويذكر ما في الكتاب من حكمة وتوجيه، ومن فكاهة ونوادر، ويستعرض الفئات التي تعجب به وتقبل عليه، ولكنه يبرز الاهتمام بفئة الأحداث الذين يريد أن تتسلل هذه المفاهيم إلى تكوينهم الفكري في وقت مبكر، فتستقر في نفوسهم، وتوجه سلوكهم ولغتهم حين يشبون ويكبرون، فيقول: «وأما (هذا) الكتاب فجمع حكمة ولهواً، فاختاره الحكماء لحكمته، والأغرار للهوه، والمتعلم من الأحداث ناشط في حفظ ما صار إليه من أمر يربط في صدره، ولا يدري ما هو؟ بل عرف أنه قد ظفر من ذلك بمكتوب مرقوم» [٧٠].

ويضرب ابن المقفع مثلاً للقيم التربوية والأخلاقية التي يستمدها الناشئة على المدى البعيد من هذه القصص بـ «الرجل الذي لما استكمل الرجولية، وجد أبويه قد كنزا له كنوزاً، وعقدا له عُقداً، استغنى بها عن الكدح فيما يعمله من أمر معيشته، فأغناه ما أشرف عليه من الحكمة عن الحاجة إلى غيرها من وجوه الأدب» [٧١].

لقد أدرك ابن المقفع أهمية كتاب (كليلة ودمنة) للأطفال، وأن القصة على لسان الحيوان فيه تزود الفتيان بذخيرة، تعدّهم للمستقبل، وتكتنز في نفوسهم؛ لتؤهلهم للنضج الثقافي والوعي الاجتماعي، وتحدد اتجاهاتهم ومناهجهم إذا كبروا.

وقد ظهر هذا الهدف التربوي الموجه للناشئة أيضاً فيما عثر عليه أخيراً مما يعتقد أنه أصل الكتاب باللغة الهندية، وترجم إلى العربية تحت عنوان: (الأسفار الخمسة). وتشير مقدمته إلى أن سبب وضعه: «هو تعليم ثلاثة أمراء، غلب عليهم الجهل والتبلد، فعهد إلى حكيم من البراهمة تعليمهم أصول تدبير الملك، وذلك بضرب الأمثال مما يجري من حكايات متخيلة على لسان الطير والحيوان» [٧٢].

ويلتقي هذا النص من النسخة الأصلية مع ما كرره ابن المقفع من استهداف الناشئة وتعليمهم وتهذيبهم بأساليب جذابة ومغرية، تستهويهم، وتراعي ميولهم باستخدام هذا النوع من الأدب على لسان الحيوان.

ويرى الدكتور عبد الحميد يونس أن كتاب (كليلة ودمنة) يتسم بفضيلتين، إحداهما: أنه من أوائل النصوص النثرية المطولة في تاريخ الأدب العربي، والأخرى: أنه جنس أدبي، يكاد يكون متفرداً في عصره، وهو جنس يختلف عن المألوف -وقت ذاك- من الخطب والوصايا والرسائل» [٧٣].

وقد مثل هذا الكتاب بمضمونه وأسلوبه ونوعه ومنهجه حركة أدبية أو مدرسة، ظلت

تعمل عملها في حركة الأدب على لسان الحيوان والطير، فهذا الشاعر ربيعة الرقي (ت١٩٨هـ) يفاكه صاحبته، فيجسم تفردها به، وظلمها إياه، واستغلالها حبه، وتعلقه بها، واستسلامه لها، بقصة الذئب والحمل، فالذئب يصل إلى أهدافه بالخداع والكذب؛ ليأكل الحمل الغر الضعيف على طريقة قصص (كليلة ودمنة)، وكذا تفعل صاحبته به، فيقول مداعباً[(٧٤)]:

ولما تبيَّنتُ الذي بي منَ الهوَى ... وأيقنتُ أنِّي عنكِ لا أتحوَّلُ
ظلمت كذئبِ السَّوْءِ إذ قالَ مرةً ... لسخلٍ رأى، والذئبُ غرثانُ مُرملُ
أأنتَ الذي في غيرِ جُرمٍ شتَمتَني ... فقالَ: متَى ذا؟ قالَ: ذا عامُ أولُ
فقالَ ولدتُ العامَ بل رمتَ غدرةً ... فدونَكَ كُلني لا هنا لكَ مأكلُ

فالأبيات تنقل حواراً ناطقاً حيًّا ومباشراً بين الذئب والحمل، ولعل ما أورد الجاحظ من مناظرات حول بعض الحيوانات أو فيما بينها في كتاب (الحيوان)، مثل المناظرة بين البعير والفيل، وبين صاحب الكلب وصاحب الديك، لا تبعد كثيراً عن هذا المناخ، ومثل ذلك قصيدة بشار بن برد، حين تخيل فيها محاورة فكاهية بينه وبين حماره الذي يزعم أنه مات لشدة عشقه أتان جاره الأصفهاني، وفي أبيات لصفي الدين الحلى (ت٧٥٠هـ)، يعارض فيها معلقة امرئ القيس، يحول ملكية النص الشعري القديم إلى الفرس في صورة حوارية، ساخرة[(٧٥)]:

رأى فرسي اصطبلَ عيسَى فقالَ لي ... قفا نبك منْ ذكرَى حبيبٍ ومنزلِ
بهِ لَمْ أذُقْ طعمَ الشَّعيرِ كأنَّني ... بسقطِ اللِّوَى بينَ الدَّخولِ فحَوْملِ
تقعقعُ منْ بَرْدِ الشِّتاءِ أضالِعي ... لما نسَجَتْها منْ جَنوبٍ وشَمْألِ

فالشاعر في هذا النص يتحول إلى راوٍ أو مسرود له، والفرس إلى متحدث أو سارد، كما في (كليلة ودمنة)، وفي ضوء ذلك، تتعدد الشخصيات حسب مواقعها، وتظهر شخصية الفرس في صورة محاور.

لقد أدرك كثير من الأدباء رسالة ابن المقفع من ترجمته، وظهر من بسطَ هذه القصص وأعاد صياغتها، وقدم للأطفال منها ما يسد الحاجة إلى أدبهم وثقافتهم كما فعل أبان بن عبد الحميد حين نظم لأبناء خالد البرمكي قصص (كليلة ودمنة)؛ شعراً لسهولة تداول الشعر، وسهولة حفظه، قال أبو الفرج:» وكان أبان نقل للبرامكة

(كليلة ودمنة) شعراً؛ ليسهل حفظه عليهم «، فكافأه يحيى والفضل ولم يكافئه جعفر من أبناء خالد البرمكي، وقال له: «أما يكفيك أن أحفظه فأكون راويتك؟» (٧٦). وهذا ما هدف إليه ابن المقفع من ترجمة هذه القصص وكرره في مقدمة كتابه- وهو تأديب الفتيان والناشئة- وقد استهل أبان منظومته بقوله (٧٧):

هـذا كتـابُ أدبٍ ومحنَـة ... وهوَ الذي يدعَى: كليلة دمنة
فيـهَ دلالاتٌ وفيـه رُشْـدُ ... وهـوَ كتـابٌ وضعتْـهُ الهنـدُ
فَوَصَّفُـوا آدابَ كلِّ عالـم ... حكايـةً عـنْ ألسُـنِ البَهائـم
فالحكماءُ يعرفـونَ فضلَهُ ... والسُّخَفـاءُ يشتهُـون هزَلَـهُ
وهوَ علَى ذاك يسيرُ الحفظ ... لذٌ علَى اللِّسـانِ عندَ اللَّفظ

قال ابن قتيبة في ترجمة أبان: «وهو الذي نقل كليلة ودمنة شعراً بتلك الألفاظ الحسنة العجيبة... حتى فرغ منها في أربعة أشهر» (٧٨) وتقع المنظومة في أربعة عشر ألف بيت(٧٩)، ولنا أن نتخيل كم أضاف إليها، وولّد فيها حتى بلغت هذا الحد، وكانت موجودة على عهد ابن قتيبة، ولكنها فقدت فيما بعد مع ما فقد من التراث، ولم يبق منها إلا قطع متفرقة في المصادر.

قال شوقي ضيف: «وعلى قبس من عمل أبان، نظم أبو العتاهية مزدوجته التي سماها (ذات الأمثال) وهي - كما يتضح من اسمها - حكم وأمثال» (٨٠) مما يوجه للأطفال، ويسهل عليهم حفظه وتداوله من أدب وحكم وأبيات سائرة. قال أبو الفرج: «وهذه الأرجوزة من بدائع أبي العتاهية، ويقال: إن له فيها أربعة آلاف مَثَل، منها قوله (٨١):

حسبُـكَ ممّـا تبتغيـه القُـوتُ ... مـا أكثَـرَ القـوتَ لِمَـنْ يمُـوتُ
لكـلِّ إنسـانٍ طبيعتـانِ ... خـيرٌ وشـرٌّ، وهمـا ضِـدّانِ
إنَّـكَ إنْ تستَنْشـقِ الشَّحيحـا ! وجـدتَـهُ أنتـنَ شـيءٍ رِيحـا
والخـيرُ والشـرُّ إذا مـا عُـدَّا ... بينَهُمـا بَـوْنٌ بعيـدٌ جِـدًّا
عجبـتُ حتَّـى غمَّنـي السكوتُ ... صـرتُ كأنِّي حائـرٌ مبهـوتُ

ولعل سهولة ألفاظ أبي العتاهية، ولين عبارته في شعره عموماً، وفي هذه الأرجوزة على الخصوص، يجعله أقرب إلى روح الطفولة، وأسهل عليهم في حفظ هذه الأشعار

وترددها، وتمثل ما فيها من الأمثال والحكم، حتى زعموا أنه لو شاء أن يجعل كلامه كله شعراً لفعل [٨٢] وأنه كان يلعب بالشعر لعباً، ويأخذ فيه حيث شاء [٨٣]؛ ولذلك اتهم شعره بالضعف، وأنه شعر مخنث، مفكك، لا يسمع إلا بالشفاعة [٨٤].. كما عارض ابن الهبارية (ت٥٠٩هـ) قصص (كليلة ودمنه) شعراً، متخذاً من طريقة أبان منهجاً وقدوة.

واجتذب الكتاب أيضاً ابن شرف القيرواني (ت٤٦٠هـ) في كتابه (مسائل الانتقاد)، فقال: «واحتذيت فيما ذهبت إليه، ووقع تعريفي عليه، من بث هذه الأحاديث ما رأيت الأوائل قد وضعته في كتاب (كليلة ودمنة)، فأضافوا حكمه إلى الطير الحوائم، ونطقوا به على ألسنة الوحش والبهائم، لتتعلق به شهوة الأحداث» [٨٥] ولم نعرف كيف أفاد ابن شرف في كتابه من (كليلة ودمنة)؛ لأنه لم يصلنا من مقاماته سوى مقامتين من عشرين مقامة.

أما أبو عبد الله محمد بن حسين اليمني (ت٤٠٠هـ) فألف كتاباً أسماه (مضاهاة كتاب كليلة ودمنة بما أشبهه من أشعار العرب) [٨٦] ، دفاعاً عن تراث العرب في الحكمة وفي الأدب، عندما رأى انصراف الناس إلى كتاب ابن المقفع. واتجه في كتابه إلى نقض ما جاء به ابن المقفع منسوباً إلى الفرس، محاولاً رده إلى أصول من أشعار قدماء العرب. وقد شكك بعض المعاصرين في هذه الأشعار التي أوردها اليمني، واتهمه بالتكلف والإسفاف؛ لتطابُق أشعاره مع منثور (كليلة ودمنة) تطابُقاً حرفيًّا [٨٧] .

ومهما يكن من أمر – وافقنا هذا الرأي أو خالفناه – يظل عمل اليمني أثراً إيجابيًّا أو سلبيًّا من آثار كتاب ابن المقفع «تطابق مع منثور كليلة ودمنة تطابقاً حرفيًّا»، وأشار اليمني في خاتمة كتابه إلى أنه أهمل ما شاكل ذلك من منثور كلام حكماء العرب، اكتفاءً بما جمعه أبو عبيد بن سلام (ت٢٢٤هـ) في كتابه (ألف مثل ومثل) الذي ألفه لعبد الله بن طاهر، وضاهى فيه كتاب (هزار أفسان) الفارسي، مما يشير إلى أن أبا عبيد – أيضاً – كان حريصاً بوجه من الوجوه على مضاهاة ابن المقفع بإيراد قصص على لسان الحيوان من منثور كلام العرب[٨٨].

وأفاد كثير من الوعاظ والزهاد من هذا الفن، فأجروا كثيراً من القصص الوعظية الرمزية على ألسنة الطير والحيوان، كما في القصة التي أوردها العماد الأصفهاني للمهذب الدمشقي، وعنوانها (النسر والبلبل)، وهي قصة طويلة، تتضمن حواراً بين هذين الطائرين، فأحدهما يمثل القوة، والآخر يمثل الضعف، وهي من خيرة ما يقدم للناشئة، لعرض نماذج من تجبر الطغاة، والحاجة إلى النزاهة والرحمة في معاملة الضعيف [٨٩] .

وتوسع الأدباء في توظيف هذا الفن في القرنين السادس والسابع، وألفت كتب، اعتمدت الحوارات المتخيلة بين أصناف الطير والحيوان، كما صنع ابن ظفر الصقلي (ت٥٦٥هـ) في كتابه (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) الذي قرن سلواناته بروح قصصية على لسان الحيوان أو حوله، مشبعة بأسلوبي السرد والحوار، وتوجيه الناشئة، وإرشاد الملوك إلى تدبير الشؤون على طريقة (كليلة ودمنة)، مثل: قصة الجرذ والفار واليربوع الهرم، وقصة الكلبين والذئب، وقصة الثعلب والأفعى وقصة الفرس والخنزير، وقصة الدب والقردة، وقصة الفيلين - وكأننا نتنقل بين فصول وقصص (كليلة ودمنة)، ولكنه يتميز عنه بأنه كان ذاتيًّا، يختار القصة أو وصف الحيوان من خلال تجاربه الشخصية وواقعه الخاص. وقد لقي هذا الكتاب رواجاً في عصره، حتى إن بعض العلماء نظمه شعراً، كما نظم أبان بن عبد الحميد كتاب (كليلة ودمنة) شعراً. وقام المستشرق الإيطالي (أماري ميكليه) بترجمة الكتاب في منتصف القرن التاسع عشر (١٨٥١م) إلى اللغة اللاتينية [٩٠].

واشتهر الوهراني (ت٥٧٥هـ) بتميزه بفن المنامات التي أبدع حبكها، وبث الحياة من خلالها في الجمادات عن طريق المحادثة والحوار [٩١]، وأجرى إلى جانب ذلك قصصاً وحكايات ساخرة في ثلاث وثلاثين رسالة، أنطق فيها الجماد والحيوان، وعبر من خلال ذلك عن كثير من التجارب الإنسانية، والمواقف الحياتية والاجتماعية، ومنها رسالة تصور مؤتمراً لمساجد دمشق، تشكو ما تلقاه من «جور العمال، وتضييع الأعمال، ونهب الوقوف، وخراب الحيطان والسقوف» ورفعوا توصيات المؤتمر إلى جامع بني أمية -أمير الجوامع في دمشق- فأشار برفع الشكوى إلى قاضي القضاة ابن أبي عصرون[٩٢]، ورسالة إلى قاضي القضاة على لسان مئذنة، ورسالة على لسان الطير، يذكر فيها محاسن كل ذي جناح، وفضله على الطبيعة وعلى الإنسان.

ومن روائع هذه الرسائل رسالة ساخرة، تزدحم بالحركة والحيوية والحوار، كتبها على لسان بغلته إلى الأمير عز الدين موسك (خال صلاح الدين)، تشكو فيها البغلة تقصيره في حقها، وإهماله شأنها، وانصرافه عنها بالقراءة والمطالعة، حتى «أشرفت على التلف وصاحبها لا يحتمل الكلف، فشعيره أبعد من الشعرى العبور، ولا وصول إليه ولا عبور، وقرطه أعز من قرط مارية، والتبن أحب إليه من الابن»، وترفع شكواها إلى الأمير عز الدين بأن انشغال صاحبها بالكتب قد حرمها لذيذ الطعام وتقول: «ومعلوم يا سيدي أن البهائم لا توصف بالحلوم، ولا تعيش بسماع العلوم، ولا تطرب بشعر أبي تمام، ولا تعرف الحارث بن همام»، وتضرب الأمثلة بالبغال والجمال والأكاديش

والحمير التي لا تنتفع بشعر شاعر، ولا بفقه فقيه، ولا بحديث محدث، وإنما يهمها الكلأ والشعير والحشيش، وما تغنيها الكتب في شيء، فيرد الوهراني على بغلته، مغتاظاً أنها لن تصرفه عن اهتمامه، ولن تجد عنده ما تريد من لذة المؤنة والطعام: «إن شئتِ فكدِّي لا ذقت شعيراً ما دمت عندي»، وعندئذ يتدخل العلاف أو السائس، فيقول لها: «لا تجزعي من خباله ولا تلتفتي إلى سباله» ويعزيها بوجود الأمير عز الدين فهو «أندى يداً من الغمام، وأبهى من البدر ليلة التمام»، وسيغدق عليها ما تحب، وتجد عنده ما تأكل، فتستكين البغلة لهذا الأمل وترتاح، ويظهر عليها الفرح والانشراح: «فجذبت الزمام، ورفست الغلام، وقطعت الحزام، وشقت الزحام، وطرحت خدها على الأقدام»، يعني أقدام الأمير، متوسلة إليه، شاكرة نعمه.

تقوم البغلة في هذه القصة الساخرة بدور البطلة، فهي مركز الأحداث وحولها شخصيات أخرى، تحفز حركة السرد؛ فتتصاعد الحبكة الفنية، صاحبها المعدم المشغول بالقراءة، والأمير الكريم الجواد، والعلاف الذي يمنِّيها بما تحنُّ إليه، وهي بين الجوع والفاقة، وبين حلم الري والشبع عند الأمير الذي تنتظر جوده وكرمه. حركة متدفقة، وحوار ينمي الأحداث، ولغة معبرة لم يخرجها السجع إلى التعقيد، فقد «نزل - الوهراني – من التعابير الأرستقراطية المفخمة التي تليق بمجالس علية القوم إلى التعابير الحية التي تسير على أقدامها في شوارع الحياة، وأماكن لهوها، ومواطن ضعفها، فليس غريباً أن نجد في أسلوبه ألفاظاً تبدو غريبة أحياناً، وعامية أحياناً أخرى، ولكنها من أصل فصيح» [٩٣].

ونقل ابن غانم المقدسي (ت٦٧٨هـ) تأثره بكليلة ودمنة إلى قصة رمزية، يتنقل فيها بين الأزهار والأطيار والحيوان في كتابه (كشف الأسرار عن حكم الطيور والأزهار)، قال في مقدمته: «وقد صنفت كتابي هذا مترجماً عما استفدته من الحيوان برمزه، والجماد بغمزه، وما خاطبتني به الأزاهير بلسان حالها، والشحارير عن مقار ارتحالها» [٩٤].

يقوم الكاتب برحلة خياليه إلى روضة زاهية، قاده إليها الفكر والتأمل، فوجد بين أزهارها وأطيارها وحيوانها ما يؤنسه، ويتحدث إليه، ويبادله المشاعر، فكل ما فيها ناطق بلسان حاله، مناد على نفسه بترحاله، داعياً إلى المنادمة، فيتجول بين حافات الأنهار، ويحاور الورد والنرجس والنيلوفر وشجر البان والبنفسج والياسمين والريحان والأقحوان والخزامى وشقائق النعمان، ويستنطق هذه الأشجار والزهور والرياحين، ويجعلها تتحدث عن نفسها، وتصف حالها، وتعبر عن سعادتها أو شقائها، أو تحاور

بعضها بعضاً، بلغة شفافة، رقيقة، عذبة، فيها حضور ذاتي، ولغة حوارية سردية.

وبينما هو مستمتع بجمال الأزهار، وخرير مياه الأنهار، تقتحم مسامعه أصوات الطيور على الأغصان، فينتقل إلى عالم الطير: الهزار والبازي والحمامة والخطاف والبوم والطاووس والديك والبط والنحلة والفراش والغراب والهدهد، فيحاور كلًّا منها، ويجرى على لسانه وصف حاله، وينقل اعتراض بعضها على بعض، وإنكار ما قاله أو زعمه.

وأخيراً يصل إلى عالم الحيوان، ويحدثنا بلسان كل حيوان يختاره، فيورد حديث الجمل، وحديث الفرس، والفهد ودودة القز والعنكبوت والنملة، ويورد على لسان كل واحد منها ما يتميز به من خلال، وكلها تدعو البشر إلى الاقتداء بها والتمثل بأخلاقها ويورد خلال ذلك بعض المحاورات والاعتراضات بين الحيوانات المتنافسة في حيوية وذكاء.

ونكتشف بعد ثلثي القصة أن الكاتب كان في حلم، وأنه مارس هذه الرحلة في عالم الغيب «وقد وفق في تسلسل حوادثها في فصولها الثلاثة، كما تخللها حوار شيق بين الأزهار والطيور، بالإضافة إلى الحوار الشخصي بينه وبينها» (٩٥) وقد قام المستشرق الفرنسي (دوتاسي) بترجمة هذه القصة إلى الفرنسية سنة ١٨٨٢م.

وقريباً من ذلك ما نجده في كتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ) من قصص الصيد ورحلات القنص وعرض طباع الوحوش، إلى جانب قصص الشجاعة والحروب والسجن وأحداث مشوقة من حياته ورحلاته بين شيزر ودمشق والموصل ومصر، بأسلوب قصصي، يقوم على تداعي الخواطر وعفوية العرض ولغة سهلة لا تخلو من عامية مهذبة ومفردات أعجمية، ولعل بعض كتبه أيضاً لا يخلو من هذا المنحى، مثل: (أخبار النساء) و (النوم والأحلام) (٩٦).

وإذا كانت هذه القصص تقوم على أنسنة الطير والحيوان، وإكسابها الصفات الإنسانية، فإن قصة (حي بن يقظان) التي وضعها الرئيس ابن سينا (ت٤٢٨هـ) وطورها ونماها ووسع أبعادها ودلالاتها ابن الطفيل الأندلسي (ت٥٨١هـ) تأتي على عكس ذلك، ففيها ما يمكن أن يطلق عليه (حيونة الإنسان) على الأقل في بداياتها، فإن هذا الطفل (حي) يلقيه المد (والجزر) في جزيرة نائية، لم تطأها أقدام البشر، فتحتضنه ظبية فقدت ولدها حديثاً، فحنت عليه، ورغبت به، وألقمته حلمتها، وأروته لبنها، وقامت على تربيته والدفاع عنه أحسن قيام، فألف الطفل هذه الظبية حتى كان إذا أبطأت عنه في المرعى بكى، فطارت إليه، وتعلم أصوات الظباء وألفها، ولم تنكره ولا

أنكرها، وقلد في لباسه وطعامه وحركاته ما حوله من الحيوان والطير، ثم تموت الظبية ظئره التي أرضعته، وهنا تبدأ مرحلة جديدة من التأمل في الكون، والفناء في الطبيعة، ويقظة العقل (ابن يقظان) لتجرده من الحواس والمطالب السفلية، فيصل إلى الحقائق العلوية والروحية [٩٧].

اهتم الغربيون بقصة (حي بن يقظان) في وقت مبكر، وترجمت إلى كثير من اللغات وظهر أثرها في أعمال عالمية، وعلى رأسها رواية (روبنسون كروزو) الشهيرة التي ألفها (دانيل ديفو) سنة ١٧١٩م.

وقد انتشرت قصص (كليلة ودمنة) في كثير من الشعوب في أزمنة مختلفة بروحها العربية، أو جرى عليها أحياناً تحوير وتطوير، أو نسج على منوالها، حتى عند الهنود والفرس؛ لأن الأصل العربي أصبح مصدرها الوحيد، وقد ترجم هذا الأصل إلى أكثر من ثلاثين مرة، وإلى أكثر من عشرين لغة [٩٨]، ويرجح أن تكون حكايات (لافونتين - ت١٦٩٥م) الفرنسي قد تأثرت بهذا الكتاب، فقد عمد إلى تقديم قصص قصيرة على لسان الحيوان، تصور الطبيعة البشرية، وتجسم الدوافع والغرائز عند الناس، وتهدف إلى مغاز خلقية وتربوية، وتتسم بالبراعة في الرواية والسرد. وقد لقيت نجاحاً كبيراً حتى طبعت في حياته سبعاً وثلاثين مرة، ومنحت صاحبها الخلود إلى اليوم، ووضعته في مرتبة كبار الكتاب العالميين، وقد ترجمت إلى لغات كثيرة، منها العربية[٩٩]، وأول من فعل ذلك محمد عثمان جلال (ت١٣١٦هـ) حين نظم (لافونتين) شعراً في (العيون اليواقظ)، وعلى منواله نظم أحمد شوقي والهراوي والرصافي وكامل كيلاني وإبراهيم العربي ومحمد سعيد العريان وغيرهم [١٠٠]، وتبعهم جيل من المعاصرين، من أبرزهم: سليمان العيسى من سوريا، وأحمد زرزور من مصر، وعلي الصقلي من المغرب، ومحمد صيام من الكويت وفاروق سلوم من العراق، وعلى الشرقاوي من البحرين، ومحمد صديق من فلسطين، ويوسف العظم من الأردن، وغيرهم كثير.

أدب أطفال معاصر:

يتجلى مما سبق أن التراث العربي في مجال أدب الأطفال ومعطياته بكر خام وتراث ضخم، متعدد القنوات، زاخر الإنتاج، كثير المناحي، متنوع الاتجاهات، كان له أثره في تاريخ الأمة، وبناء الأجيال، وتربية الناشئة والأطفال تربية قويمة، واكبت مسيرة المجتمعات العربية والإسلامية في تصميمها الداخلي، وفي مواجهة الأعداء، وفي تكوينها النفسي والأدبي على المستوى الفردي والجماعي في مختلف العصور.

وعلى الرغم من قيمته التاريخية ونفاسته الفكرية، وتنوع قوالبه ومضامينه، وفي ضوء المفاهيم العصرية، تظهر فيه الملحوظات الآتية:

- صيغ على أكثر من وجه، من وجهة نظر الكبار، وما يهمهم ويعنيهم، فهو يتحدث عن الصغار أكثر مما يتحدث إليهم.
- يغلب عليه ما يمكن أن يسمى (ثقافة الأطفال) أكثر مما يدل عليه مصطلح (أدب الأطفال) بمعنى: تغلب فيه المعرفة، والتعبير المباشر والرغبة في التوجيه والتعليم، على حساب الإمتاع والتأثير واللفظ البسيط، الأنيق.
- يضع الطفل في أغلب الأحيان فوق سنه، ويتجاهل فيه الطفولة إلى حد ما، ويطالبه أو يعدّه إلى ما ينبغي أن يكون بعد أن يبلغ الرشد.
- يأتي من الخارج - أو من أعلى- ولا يستبطن ميول الأطفال ورغباتهم، ومراعاة مستوياتهم الفكرية واللغوية، فأدب الأطفال هو ذلك التعبير الجميل الذي يلائم الأطفال، ويراعي خصائصهم النفسية.
- هو في الأصل أدب شفهي، يستقبل بالأذن، ولا يستثمر القدرات القرائية وتنمية الثروة اللغوية، والإحساس بالجمال التعبيري والخيال الذي يستمتع بها القارئ عادة.
- ينطبق عليه عموم مصطلح الأطفال أو الصغار، دون تخصيص مراحل عمرية معينة أو حدٍّ في البداية والنهاية حسب تحديد اليونسكو.
- ربما مثل بعض هذا الأدب وجهات نظر فردية أو قبلية، بينما يسعى أدب الأطفال الحديث إلى التكيف الاجتماعي والثقافي، من خلال امتصاص فلسفة المجتمع، والانتماء إليه، وخدمة أفراده ومؤسساته.
- هو أدب جاد، صارم في أغلبه، تكثر فيه الأوامر والنواهي. والطفولة تنفر أو تأنف من هذا النمط الصارم، القاسي من التعبير، وتحتاج من وقت لآخر إلى المشوقات وأساليب الترويح والدعابة.
- ومن وجهة نظر أخرى، نجد بعض عناصر هذا الأدب استهدفت في الأصل فئة الكبار، كما في تأثيرات كليلة ودمنة، وإن ظلت مادة صالحة للتوجيه وتخمير الاتجاهات الطفولية.

لقد بدأ أدب الأطفال في الغرب خطواته المتطورة في القرن السابع عشر الميلادي

متتلمذاً على التراث الإسلامي والعربي، ولكنهم استطاعوا أن يضعوا له آليات فنية، متقنه، حتى أصبح فنًّا مستقلًا بذاته، له أصوله وقواعده وخواصه، تراعى فيه مراحل العمر، فلكل مرحلة أدب، ويراعى فيه قاموس الأطفال، فلكل مرحلة لغة، ولكل مرحلة ما يناسبها من الموضوعات والأفكار، ويراعى فيه مستوى الخيال، فلكل مرحلة مستوى، ويتصدى للكتابة في هذا الفن كبار الكتاب والأدباء. وقد أفادوا من نتائج العلوم العصرية في التربية، وبحوث علم النفس وقوانين الاجتماع البشري، ونظريات النقد، واتجاهات المدارس الأدبية، واستفادوا كذلك من التقدم العلمي والتكنولوجي الهائل الذي شهده هذا العصر في مختلف المجالات، فنموا الخيال العلمي عند الأطفال، وأعدوهم للإبداع والابتكار، وتنافست دور النشر – كمًّا ونوعاً – في نشر أدب الأطفال، وتحقيق غاياته، وتخصصت بعض الصحف والمجلات والمؤسسات في أنواع بعينها من أدب الطفل، حتى بلغت الدور التي تنشر للأطفال في أمريكا أكثر من ثمانية آلاف (٨٠٠٠) دار، وتفننت في العرض، حتى إن بعض دور النشر تعلم الطفل القراءة عن طريق قطع الحلوى.

وهناك اليوم توجه عالمي، يظهر في مؤسسات الأمم المتحدة الدولية والإقليمية، وإجماع عالمي من أجل العناية بأدب الأطفال وتوجيههم، وتقديم ما يغذيهم فكريًّا، وحفظ توازنهم عاطفيًّا، وتخليص الطفل من الانفعالات والعواطف الضارة، مثل: العدوان والكراهية والحقد والحسد والتوتر والقلق، وإعداده للمستقبل بأفكار تحمل الحب والخير للبشرية، حتى أصبح هذه الأدب ميداناً رحباً، وارف الظلال، ثابت الدعائم، راسخ الأصول نحو تحقيق العدل والسلم الدوليين.

ولا بد لكتابنا المعاصرين -إذا أرادوا- الإفادة من هذه التراث الزاخر مع ما يبدعونه في مجالات أخرى، والإفادة من تجارب الآخرين، من تطويع هذا الفن الوليد، واتباع تقنيات عصرية، وإضفاء لمسات فنية، تضخ الدماء في عروق هذا التراث، وتبث الحياة في أوصاله، وتلبسه ثياباً جديدة، هي ثياب هذا العصر ولغته، بعد أن بدا في زي أعرابي، ولغة مهجورة، وخيال سقيم.

وهذا التراث الكبير الذي عرضناه فيما يتصل بالأطفال، يمكن أن يعد مادة خام أو عجينة، تحتاج إلى سبك وتكييف وغربلة واختيار، بل منجماً يحتاج إلى حفر وتنقيب لاستخراج درره وجواهره. وعلى الرغم من تنوعه وتعدد أشكاله، فقد ظهرت أنماط جديدة، معاصرة، فرضتها الحضارة الحديثة بما قدمت من قنوات اتصال ووسائل إلكترونية، وتنوعت القوالب الفنية من تمثيلية إذاعية، إلى تمثيلية تلفازية، إلى مسرح

وسينما، وأشرطة كاسيت، وأفلام الفيديو، إلى قصة مقروءة، وقراءة مصورة، وقراءة حرة، إلى رسم بالألوان، إلى شعر ونشيد وأغنية هادفة، إلى الكاريكاتير وأفلام الكرتون، ومجلات أطفال، إلى مسرح العرائس، إلى قنوات إذاعية وتلفازية خاصة بالأطفال.

إن التقدم العلمي والتكنولوجي في عصرنا قد قفز قفزات كبيرة في الإخراج والمونتاج والتقنين الفني والديكور وفي الورق والرسم والتلوين وأحجام الحروف، ومن خلال ذلك، تقدم الأفكار والقيم والاتجاهات، وتصاغ شخصيات الأطفال، ومناحي السلوك، والاتجاهات نحو الفضيلة والوطن والقيم والمجتمع بتدرج وخطط مرسومة وكثافة ملائمة.

وطرقتنا خلال هذا العقد وسائل الإعلام الرقمي التواصلية، وتشمل مواقع التواصل الاجتماعي، مثل: فيسبوك وتويتر ويوتيوب وإنستغرام، وبرامج التواصل بالهواتف الذكية، مثل: واتس أب وكيك وسكايب وتانغو، بعد أن رأينا الإقبال الشديد عليها من كل فئات المجتمع، بما في ذلك فئة الأطفال والشباب والمراهقين، ولا يمكن تجاهل هذه الأدوات التي تتزايد، وتجذب الناشئة إليها جذباً قويًّا، ولا بد من التعاطي معها بوعي وحكمة وعصرانية، وإلا فاتنا الركب، وجلسنا في المؤخرة وضاعت لغتنا وأبناؤنا.

لقد أصبحت الصياغة اللغوية الملائمة شرطاً في التعبير عن الفكرة، فليس كل من يملك فكرة قادراً على توصيلها، ولا تتساوى وسائل التعبير على كل حال دون نظر إلى الموضوع، وإلى نوع المتلقي ومستواه ونفسيته. وقد قدمت المناهج النقدية الحديثة مفاهيم تعبيرية ذات خطر وأهمية، لا يمكن تجاوزها، وكثيراً ما يتفاوت الكتاب في تطبيقها، ويختلفون بين التشدد في اللغة، فتأتي عسيرة، معقدة، بعيدة عن المتلقي، يريد أحدهم أن يرجع إلى العصر العباسي في متانة اللغة وعمق المضمون، وبين اللين واليسر والتسهيل، فتأتي ضحلة، باردة، لا تحرك العواطف ولا ترقى بالقارئ ولا تثير فيه المتعة والنشوة،حتى توشك أن تكون عامية، سطحية الفكرة. الكتابة للأطفال تحتاج إلى كاتب كبير، دقيق، مرهف، يراعي أساليب توظيف اللغة، وتطبيق قواعد علم النفس؛ لينشئ فنًّا متكاملاً، يلقى القبول والرضى إلى جانب جودة الإخراج والعرض، وتظل أمام الكاتب قضيتان:

* الطفل المهمل الذي لا يلقى العناية والتوجيه، ولم نستطع أن نكون عنده اتجاهات القراءة باليد أو بالعين أو بالأذن أو باللسان.

* ودور النشر قليلة الإمكانات، المعرضة عن النشر التي تبحث عن الكسب المادي

السريع، والمبالغة في الأسعار إلى حد الإسراف..

وعلى الأسر والمجتمع والمؤسسات التربوية والتعليمية والخيرية والاجتماعية التعاون مع المؤلف في حل هذه المعوقات بالسبل المتاحة، ولعل إدخال أدب الأطفال في مناهج الدراسة في الجامعات يفتح الباب لأدب ناضج، يحقق ما نصبو إليه تنظيراً وإبداعاً.

الحواشي:

(١) انظر: نجيب الكيلاني، أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ط٣ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤١٢هـ)، ص١٥.

(٢) السابق، ص٤١.

(٣) البغدادي: خزانة الأدب، ط١، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٦هـ)، ٩/٢٢٥.

(٤) أبو علي القالي: الأمالي (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٦هـ)، ٢/١١٥.

(٥) العوراء: الكلمة أو الفعلة القبيحة، الكوماء: الناقة العظيمة السنام، الشبم: البارد.

(٦) ابن حبيب: المنمق في أخبار قريش، ط١، تحقيق خورشيد فاروق (بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٥هـ)، ص٣٥١.

(٧) كتابه: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، د.ط (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص١٧-١٨.

(٨) ط١ (الرياض: دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٨هـ).

(٩) انظر: الإصابة في تمييز الصحابة، ط١ (القاهرة: مطبعة السعادة بمصر، ١٣٢٨هـ)، ٤/٣٤٤.

(١٠) بغية الوعاة، ط١، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٣٨٤هـ)، ١/٨١.

(١١) المزهر، د.ط، تحقيق محمد جاد المولى وزميله (مصر: دار التراث مصر، د.ت)، في مواضع متفرقة. وانظر: أغاني المهد، ص٢٩، في وصف هذه المواضع.

(١٢) خزانة الأدب، ٩/٢٢٥-٢٢٦.

(١٣) كشف الظنون، د.ط (بغداد: مكتبة المثنى، د.ت)، ١/٤٠١.

(١٤) فتوح البلدان، تحقيق رضوان محمد (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٣٩٨هـ)، ص٦٠-٦٣.

(١٥) المحبر، تحقيق إليزة ليختن شتيتر (بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت)، ص٣١١-٣١٥.

(١٦) السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وزميليه (بيروت: مؤسسة علوم القرآن، د.ت)، ٢/٤٩٦.

(١٧) انظر: السابق، ٣/٢١٧- ٢٢٨.

(١٨) العمدة، ط٤، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، ١/٦١.

(١٩) الإصابة، ٤/٥٠٢.

(٢٠) انظر: ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق أيمن ميدان (جدة: نادي جدة الأدبي، ١٤١٣هـ)، ص٣٤٢ وما بعدها.وانظر: السيرة النبوية، ٣/٦٧-٦٨، ٩٩.

(٢١) ذكر الجاحظ أنه سمع غلاماً يتكلم فجاء كلامه موزوناً، وعقب على ذلك بقوله: "ومثل هذا كثير، ولو تتبعته في كلام حاشيتك وغلمانك لوجدته". البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون (بيروت: دار الفكر، د.ت)، ١/٢٨٩.

(٢٢) انظر: المعلقات السبع، ص٣٢، ٣٣، ١٢٦، ١٣٤، والجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون (بيروت: دار الجيل، ١٤١٢هـ)، ٦/١٤٥، وانظر هذه المواد في (لسان العرب).

(٢٣) ابن القيم: زاد المعاد، ط٢٥، ، تحقيق شعيب الأرناؤوط (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤١٢هـ)،٣/٥٥١.

(٢٤) السيرة النبوية، ١/١٦٧.

(٢٥) فقه السيرة (طبع على نفقة الشيخ خليفة بن حمد آل ثاني، د.ت)، ص٦٣.

(٢٦) انظر: البيان والتبيين، ١/١٦٤.

(٢٧) ابن خلدون: المقدمة، ط٣ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت)، ص٥٣٨.

(٢٨) أبو الفرج، الأغاني ، تحقيق سمير جابر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٧هـ)، ٣/١٤٢.

(٢٩) السابق، ٣/١٢٧، ١٣٣.

(٣٠) مع المتنبي، ط١٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص٤٣، ٤٤ (بتصرف).

(٣١) بلاشير: أبو الطيب المتنبي، ط٢، ترجمة إبراهيم الكيلاني (بيروت: دار الفكر، ١٤٠٥هـ)، ص٤٥.

(٣٢) ابن فارس: الصاحبي، ط١، تحقيق أحمد حسن بسج (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨هـ)، ١/٣٤.

(٣٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط٣، تحقيق أحمد محمد شاكر (لم يحدد الناشر، ١٩٧٧م)، ١/٨٨.

(٣٤) مقدمة ابن خلدون، ص٥٣٧.

(٣٥) السابق، ص٥٣٩.

(٣٦) البيان والتبيين، ٢/٧٣.

(٣٧) ابن قتيبة: عيون الأخبار، د.ط (القاهرة: مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٨٣هـ)، ٢/١٦٧

(٣٨) البيان والتبيين، ٢/١٧٩.

(٣٩) سيرة عمر بن عبد العزيز، ص٣٩٦.

(٤٠) المعمرون والوصايا، ص١٣٧.

(٤١) المسعودي: مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (كتاب التحرير، ١٣٨٦هـ)، ٢/٢٧٦،٢٧٨. ومقدمة ابن خلدون، ص٥٤١.

(٤٢) عيون الأخبار، ١/٢١.

(٤٣) البيان والتبيين، ١/٢٧٢.

(٤٤) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، سلسلة ديوان العرب (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص٦٠.

(٤٥) الأمالي، ٣/١٣٠-١٣٢.

(٤٦) عبد الله الخريجي: علم الاجتماع المعاصر، ط١ (القاهرة: دار الطباعة الحديثة، ١٣٩٧هـ)، ص٢٤٥.

(٤٧) ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وزميليه (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، د.ت)، ١/٣١٨.

(٤٨) المعمرون والوصايا، ص١٣٧.

(٤٩) الأغاني، ١٦/٣٤٩.

(٥٠) مجلة الخفجي، عدد صفر، ١٤١٧هـ، ص٢٩.

(٥١) العقد الفريد ٦/٨٣ والميداني، مجمع الأمثال ٢/١٤٣ ت/ محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية ١٣٧٤هـ

(٥٢) مجلة الخفجي، عدد صفر، ١٤١٧هـ، ص٢٩.

(٥٣) العقد الفريد، ٣/١٥٤ وما بعدها.

(٥٤) انظر: البيان والتبيين، ٤/١٢١ (فهرس الوصايا).

(٥٥) انظر: عبد الله الحميد، أدب الوعظ في النثر (رسالة دكتوراه) مخطوطة (الرياض: جامعة الإمام بن سعود الإسلامية).

(٥٦) المفضليات، ص١٤٥.

(٥٧) الأغاني (طبعة الشعب)، ص٣٨٤٥.

(٥٨) السابق، ٣/٩٥-٩٧.

(٥٩) عبد التواب يوسف: أدب الطفل المسلم (جدة: نادي جدة الأدبي، ١٤١٣هـ)، ص٢٩.

(٦٠) محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس (يتيم)، (بيروت: مؤسسة جمال للنشر، د.ت).

(٦١) الإصابة، ١/٥.

(٦٢) الإمام النووي: رياض الصالحين، ط٤ (دمشق: دار المأمون للتراث، ١٤٠١هـ)، ص٦٦٨.

(٦٣) انظر: السابق، ص ١٦، ٢٢.

(٦٤) انظر: أدب الأطفال، ص٢٢، والعصر العباس الأول، ص٨٤.

(٦٥) إبراهيم حنفي: البيئة الأسطورية في سيرة الظاهر بيبرس (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٣م)، ص١٤.

(٦٦) شرح المعلقات السبع، ص١٥٠.

(٦٧) ديوان مجنون ليلى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: مكتبة مصر للطباعة، ١٩٧٩م)، ص٧٣.

(٦٨) د.شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ط٨ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م)، ص١١٠. ولم أقع عليه في (مروج الذهب) الذي أحال إليه. انظر: مروج الذهب، ٢/٢٢٣-٢٤٣.

(٦٩) كليلة ودمنة، د.ط (بيروت: دار مكتبة الحياة، د.ت)، ص٨٦.

(٧٠) السابق، ص ٦٨.

(٧١) السابق.

(٧٢) عبد القدوس أبو صالح: أحاديث وأسمار (الرياض: دار مصر للطباعة، ١٤٣٢هـ)، ص٣٧٤.

(٧٣) السابق ص (٣٧٣)

(٧٤) شعر ربيعة الرقي، صنعة زكي ذاكر العاني (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٠م)، ص٥٠-٥١.

(٧٥) انظر: عبد الحميد بدران، معلقة امرئ القيس وأثرها في الأدب العربي (موقع الألوكة على الشبكة)، وعبد المعطي صالح عبد المعطي: الحوار الشعري، مجلة فيلولوجي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، يناير، ٢٠٠٧م، ص٢٩.

(٧٦) الأغاني، ٢٣/١٦٤ — ١٦٥.

(٧٧) السابق، والعصر العباسي الأول، ص١٩١.

(٧٨) طبقات الشعراء، ط٣، تحقيق عبد الستار فراج (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦م)، ص٢٤٠-٢٤١.

(٧٩) هذا ما نقله د.شوقي ضيف عن كتاب (الأوراق) للصولي (ص٤٦)، ولكن ابن قتيبة ينص على أنها قريبة من خمسة آلاف بيت، وربما كان هذا القدر أقرب إلى الصحيح؛ فقد حدد ابن قتيبة الزمن الذي أنجزت فيه، وقد يكون ابن قتيبة اطلع عليها بدليل قوله: "وهي هذه المزدوجة التي في أيدي الناس"، ومع ذلك تظل موسوعة شعرية كبيرة.

(٨٠) العصر العباسي الأول، ص١٩١.

(٨١) الأغاني، ٤/٤٠-٤١.

(٨٢) السابق، ٤/١٦.

(٨٣) طبقات الشعراء، ص٢٢٩.

(٨٤) الأغاني، ٤/٥٢.

(٨٥) أحاديث وأسمار، ص١٥٧.

(٨٦) انظر: بغية الوعاة، ١/٩٣، والأعلام ٦/٣٢٩، وأحاديث وأسمار، ص٣٧٣.

(٨٧) انظر: موقع الوراق على الشبكة العنكبوتية.

(٨٨) انظر: الموقع السابق.

(٨٩) انظر: عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، ط٢ (دمشق: المكتبة العباسية، ١٣٩١هـ) ص٧٥٢.

(٩٠) انظر: السابق، ص ٧٥٥ وما بعدها.

(٩١) انظر: الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت)، ود.شميسة خلوي: أسماء منسية في صفحات التاريخ. ابن محرز الوهراني (موقع الألوكة).

(٩٢) انظر: هذه الشكوى والحوار الذي دار بين المساجد في (الأدب في بلاد الشام)، ص٧٧١.

(٩٣) خيري شلبي: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، مجلة الفيصل، ع (٨٩) ذو القعدة، ١٤٠٤هـ، ص١٤٣.

(٩٤) الأدب في بلاد الشام، ص٧٦١.

(٩٥) السابق، ص ٧٦٧.

(٩٦) انظر: أحمد بدوي، الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، ط٢ (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٩م)، ص٣٢١، والأعلام (أسامة بن منقذ)، ١/٢٨٢.

(٩٧) انظر: مصطفى السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي، د.ط (بيروت: عالم الكتب، د.ت)، ص٩٩-١٢٢، ومحمد شفيق غربال: الموسوعة العربية الميسرة، د.ط (بيروت: دار نهضة لبنان، ١٤٠٦هـ)، ١/٨٨٧، وحسن محمود عباس: حي بن يقظان وروبنسون كروزو. دراسة مقارنة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت)، ص١١٢-١١٧.

(٩٨) الموسوعة العربية الميسرة، ص ١٤٧٦.

(٩٩) السابق، ص١٥٤١.

(١٠٠) أدب الطفل المسلم، ص٣٦.

أدب الأطفال العربي
واقعه ومعوقاته

رندة صادق - لبنان

الأدب حاجة بشرية إبداعية، ظهر تنوعها وعمقها في نقل تجارب الآخرين الواقعية إلى القارئ، إضافة إلى عوالم متخيلة، تجسد الحالة الإنسانية والفكرية والدرامية. وللأدب أنواع، منها أدب الأطفال الذي نحن بصدده. إن كان من الصعب الوصول إلى عقول الناضجين، فكيف يمكننا الولوج إلى عوالم الطفولة البريئة دون أن نخدش جمالياتها وبراءتها، ونعبُر بها نحو فكرة هادفة، تُعمق معرفتهم، وترسخ مبدأ نريد أن يصل إلى أذهانهم النقية، فالطفل يلتقط ويتعلم من بيئته، ونحن الذين سبقناه في المراحل العلمية، من نكتب في صفحاته البيضاء ما نشاء من خير أو شر، إضافة إلى فطرته الإنسانية. أدب الأطفال هو شكل من أشكال التعبير الفني بالكلمة، له قواعده ومناهجه، سواء منها ما يتصل بلغته وتوافقها مع قاموس الطفل ومع الحصيلة الأسلوبية للسّن التي يُؤلف لها، أو ما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو ما يتصل بقضايا الذوق والأسلوب وتقنية الكتابة في صوغ القصة. إن أدب الأطفال يعتبر وسيلة تربويةً، يجيب عن تساؤلاتهم المعرفية، ويبسط المعلومة، ويوضح عوالم غامضة بالنسبة لهم، ويحرك خيالهم، ويعلمهم منهجية الاستنتاج، وينشط عقولهم، وينمي حب الاستطلاع عندهم، ويفتح أبواباً مغلقة أمام خيالهم؛ مما يتيح لهم

مزيداً من المعرفة النفسية والبيئية، ويحفز سمات الإبداع لديهم. علينا أن نتقن مخاطبة تلك العقول بشيء من الخيال والصور والمفردات السهلة - ولكن في نفس الوقت الدقيقة - التي لا تبتعد عن المعنى. ولطالما كانت الكتابة للأطفال كتابة تحمل قيماً أخلاقية في قالب من التسلية والحبكة الدرامية، فنحن نريد أن يرى الطفل القيم المثالية من خلال شخوص يحبهم، ويقرر وعيه التماهي معهم. وبحسب علم نفس الأطفال، الطفل يحاكي ويتماهى مع من يحيط به، و يتأثر به تأثراً مباشراً، كالأم والأب بالدرجة الأولى، ثم في مرحلة أخرى بمعلماته، إلى أن يبدأ في دخول عالم المعرفة المكتشفة، من خلال الكتب أو الألعاب، التي يجب أن تكون تربوية المضمون بشكل مسلٍّ، يحبه الطفل ويتعلق به ويبحث عنه. لعل كتب الأطفال لا تجد رواجاً كافياً، خاصة أن الكتابة تحتاج تسويقاً ودور نشر قادرة على الاهتمام بهذا النوع من الأدب، خاصة أن الطفل اليوم بات رقميًّا بامتياز، من حيث تعلقه بالهواتف الذكية و(الأي باد) و(اللاب توب). ولقد لجأت بعض دور النشر- كدار الساقي- إلى ترجمة كتب عن لغات ثانية ونشرها، ولكن هذه الكتب ليست موجهة إلى الطفل العربي. ولا يمكننا أن نغض النظر عن أننا مجتمعات تستمد وتستلهم مبادئها من منظومتها الدينية؛ لذا لا تعطي هذه الكتب المترجمة الطفل العربي حقه، بل من الممكن أن يكون لها تأثير سلبي على مفاهيمه، وتدخله في تناقضات فكرية ومفاهيم عامة مختلفة، من ناحية أخرى هناك نمطية في كتابة كتب الأطفال، مثل الصورة التي تحكي أكثر من الجملة، انطلاقاً من أن الصورة تعلق في ذاكرة الطفل أكثر من الحرف، معتمدين على المعرفة الانطباعية البصرية، هذه القصص قد تصبح من صميم المناهج التربوية، فكتب القراءة تأخذ منها وتستعين بها للوصول بالطفل إلى مرحلة القراءة الجيدة والتسلية بنفس الوقت. ولأدب الأطفال معالم تميزه، منها:

- أن يكون الأسلوب واضحاً، وهناك بساطة في العرض، وسلاسة في اللغة،

بحيث تكون المفردات أقرب للغتهم.

- أن يبتعد الأديب عن الجمل الطويلة والمركبة، ويستخدم مفردات واضحة ومباشرة.

- رغم أن التكرار في بقية أنواع الأدب يضع القارئ في حالة من الملل، نجد أن التكرار في غير تكلف، يصبح مشروعاً في أدب الأطفال.

- من المهم أن يكون الأسلوب للطفل مليئاً بعنصر المفاجأة وأسلوب التشويق؛ مما يجعله يتعلق بالنص ويبحث عن النهاية.

- ولعل من أبرز خصائص أسلوب أدب الأطفال الوضوح والتلقائية والقوة والجمال، فحيثما وجد يلقى القبول؛ لأن الغموض والتكلف والألفاظ الصعبة كلها من دواعي العزوف عن القراءة، ولا أجد توصيفاً أبلغ مما قاله الكاتب اللبناني الدكتور طارق أحمد بكري: "إن لهذا النوع من الأدب دوراً كبيراً في تنمية شخصية الطفل من جوانب شتى، ولكننا وبصراحة مازلنا نعيش مرحلة الإعداد والتهيؤ، ولا أظن أن مسيرة أدب الطفل العربي خاصة، استطاعت أن ترسخ مفاهيم أدبية فاعلة في ثقافة الطفل وأدبه، ومعظم المحطات التفعيلية تراوح مكانها، ودور الأدب الحالي هو (سد خانة)، ولم يصل بعد إلى مرحلة التأثير؛ نظراً لأسباب كثيرة، بدءًا من عنصر التمويل وانتهاءً بندرة المنهج. ومهمة الأدب ليس مجرد توجيه وتنبيه وتربية - كما يعتقد البعض - فمهمته أعمق وأخطر، لاسيما في ظل الهجمة الإعلامية العولمية، الشرسة التي باتت تهاجمنا ونحن في بيوتنا. و مع ذلك فإن لأدب الطفل مستقبلاً كبيراً، رغم كل المظاهر السلبية". وبإمكاننا أن نلخص الصعوبات التي تواجه هذا المجال من الأدب في العالم العربي عامة، أولها زمني: أدب الطفل دخل إلى عالمنا العربي، بعد قرون من انتشاره في الغرب، وتلكأت الحكومات في دعمه، إضافة إلى سوء تقدير بأهمية هذا الصنف من الأدب،

ويسجل للأديب المصري كامل الكيلاني الذي زار أوروبا في بعثة دراسية، ثم عاد ليقدم هذه الخدمة الجليلة لأطفال العرب وللكتاب وللمجتمع. ثانيها: التكلفة الباهظة والمردود القليل؛ لأن الدول مقصرة في دعم مثل هذا الإنتاج الأدبي، ودور النشر عامة لا تهتم بهذا المجال؛ لأن الأمر يتعلق بشكل مباشر بالتسويق، خاصة أننا مقصرون في تربية أطفالنا وتعويدهم على القراءة. ثالثها: عدم وجود استراتيجية للتسويق، وبالتالي فشل في التوزيع، إضافة إلى شكل الكتاب وإخراجه ومشاكل في إنتاجه، فالمشكلة ليست بالفكرة، بل في بلورتها وتنميتها. رابعها: عدم دعم الكُتّاب وتحفيزهم من خلال الجوائز التي تتابع إبداعاتهم والمكافآت التي تدفع إلى التنافس الراقي. خامسها: قلة الدراسات حول أدب الأطفال والمؤتمرات التي تلقي الضوء في هذا المجال. سادسها: أوضاعنا الأمنية وحروبنا الداخلية التي أثرت في كل الإنتاج الأدبي، ومنه أدب الأطفال.

هذا ملخص عام لأهم الثغرات، وتبقى الثغرة الكبرى حجم الوعي المجتمعي والحكومي لأهمية أدب الطفل، فكلما زاد الوعي؛ تزداد الطاقات والموارد التي تصرف على نشر هذا الأدب ونجاحه، ومن الأهمية بمكان أن يقوم المثقفون والإعلاميون والدولة بدعم هذا الأدب وتشجيعه وإقامة مسابقات من قبل الحكومات والمنظمات المدنية الثقافية؛ لتشجيع المواهب الجديدة واكتشافها. الطفل العربي نواة المجتمع ومستقبله، ومن الضروري أن نصنع مجتمعاً سليماً، فكيف يحدث هذا إن لم نتمكن من تنشئة أطفال يتمتعون بفكر سوي ومنطق سليم؟ من هنا يبدأ حل المشكلة، فبإمكاننا أن نحمي المجتمع من انحرافات كثيرة؛ إن استطعنا أن نعد جيلاً واعياً، خاصة أن هذا الأدب هو داعم للتربية وللمناهج، فلا يمكننا أن نتجاهل ضرورته ودوره المكمل لدور المنزل والمدرسة والحكومات والمناهج .

قراءة في قصة (خط أحمر)
للكاتبة سمر محفوظ براج

ضحى عبدالرؤوف المل - لبنان

استطاعت المؤلفة سمر محفوظ براج كاتبة قصة الأطفال (خط أحمر) ضبط علاقة اللون بالخط والسلوك بمضمون الشخصية وحسن التصرف المبني على التقيد بالمعنى الذي يحتاج إلى شروحات متعددة؛ لإيصاله بفهم دقيق إلى الطفل، من خلال قصة، تعالج من خلالها المعنى المتعلق بالخط الأحمر؛ للوقوف عند الضوابط والنواهي، للاستدلال على عناصر سلوكية، يحتاجها الطفل للإدراك المتعلق بأمور حياتية، لا بد من تعلمها بفهم ذهني، استنتاجي، مصدره الخط الأحمر، بمحاكاة ترتبط بالصورة، ومخاطبة الطفل بمنهج وعي محبوك باللون والصورة الفعالة، أي: شرح تحاوري وتفاعلي من عدة نواحٍ تربوية، ترتبط بالسلوك والأخلاق وبالممنوع والمرغوب، المساعدة في تحقيق عنصرين أساسين في فن القصة القصيرة للطفل: النص والصورة، وارتباطهما بالمعنى الهادف فكريًّا وذهنيًّا وبصريًّا.

رؤية بصرية، انسجمت مع النص، وفق أبعاد الخطوط واتجاهاتها وتمثلاتها وتعبيراتها؛ فقد نجحت كل من منى يقظان وميرا المير في منح الرسومات لغة طفولية، عبثية، لها دوائرها ومثلثاتها وتعرجاتها، حيث استخدمتا الأصفر والأحمر مع فروقات الألوان الأخرى؛ لتوضيح الرؤية للطفل ولربط الغضب باللون الأحمر، والممنوعات التي يمثلها وجوده في العنوان والمعنى، لينطلق الطفل معها في غياهب اللون الأحمر، بدءًا من ذكريات الامتحانات،

وبتشابه بين إشارات السير الحمراء والممنوعات الأخرى، أو بمعنى خط أحمر، ممنوع بتاتاً في كل تفاصيله التي هي جزء من الإشارة الحمراء.

مصطلحات أدبية و انزياحات فنية، تعتمد على اللون في مخاطبة الحس الأدبي عند الطفل، وبفن ازدواجي ذي علاقة، تتوحد من خلالها معاني الصورة والنص وبمميزات أدب الأطفال القصصي المترجم لسلوكيات اجتماعية، لا بد من فهمها؛ لتكون الأسس التربوية متينة قصصيًّا في حياة الطفل الذي يسمع عن الخط الأحمر كثيراً ولا يدرك معناه، وكأن للخط الأحمر قصة غامضة، يبحث عنها من حوله في كل ما يقال، مترجمة سمر محفوظ في هذه القصة إرادة الطفل بعد دخول مازن البيت وسؤاله الأم عن قول العم باسم: « المكان الذي أوقف فيه سيارتي خط أحمر»، والربط الذهني بين اللون وكل ما مر بالذاكرة عن اللون الأحمر الذي طغى على القصة، وإن بدائرية وحلقة مفرغة، يصعب شرحها بالكامل، إلا أنها تمثل إرادة المجتمع الذي يعتمد على لفظة (خط أحمر). والخطوط الحمر الأخرى التي يجب فهمها كي نحترم إرادة من حولنا أو الأكثر شمولاً والأكبر في معناها الوطني، مشيرة الى الاحتلال بقولها: « الوطن .. خط أحمر، لا يمكن لبلد أن يحتل أرضه فيه بيتنا وعائلتنا» متدرجة من الوطن إلى البيت فالعائلة، وبهذا استطاعت رسم دائرية أخرى، لتضع مثلثها (الأرض والبيت والعائلة) في دائرة الوطن.

استطاعت كل من منى يقظان و ميرا المير الربط بين الخط الأحمر والدائرة

في رسومات ذات علاقة بناءة في توليد الممنوع والمرغوب وحصر مواضيع الممنوعات في دوائر للإيحاء بعدم الاقتراب، مما هو داخل الدائرة المغلقة. وما بين مفتوح ومغلق استنتاجات رياضية وتقنية معرفية، كألعاب وأغراض مازن الخاصة، والجسم الذي بمثابة محظورات، يمنع أيضاً الاقتراب منه. وفي هذا وعي في كيفية الربط بين النص والصورة والمعنى، بتدعيم البناء القصصي مع التصويري، القادر على اختراق الذهن والعصف به للتحاور مع الطفل ببساطة، فالحلول في نصف الدائرة المفتوحة على مستطيل فيه إشارة ممنوع الضرب هي حلول ترتبط بالدائرة المفتوحة، حيث تترجم الصورة رياضيًّا وهندسيًّا مفاعيل الخط المستقيم والخط المتعرج، والأشكال، كالمستطيل والدائرة والمثلث وما إلى ذلك؛ لتكون المصطلحات الأدبية والفنية معاً في ذهن طفل، يسمع أو يقرأ ويرى بتحليل، تدرجت به الكاتبة سمر محفوظ براج بتقنية سردية، تحليلية تصاعديًّا وبشكل حيوي في بناء القصة.

مفاهيم إيحائية ومفاهيم ورائية وتفاصيل، لا يمكن فهمها دون الصورة وما تحتويه من جزئيات تحاور الطفل بصريًّا، مع أهمية النص كأهمية التفاف الخط الأحمر بلولبية مرنة على خصور الاطفال عند القول: « لا تسمح لأحد بأن يقترب منها أو أن يلمسها». وهنا ظهور الإصبع المحظور من الخط الأحمر في وجه الغرباء. هو عصف ذهني، يشجع الطفل على الاعتراض وقول لا في وجه الأشخاص غير المعروفين أو المقربين من غير الأم والأب والطبيب، أي: عند الاقتراب من خاصية جسده، فقوة الربط بين الصورة والنص حمل متانة فكرية، ذهنية، بصرية، تفتح آفاق الحوار بين الطفل والصورة ، وما يقرأه أو يسمعه من قصة ذات جزئيات تربوية، تهتم بتهذيب الطفل مع مفاهيم سردية، انتقالية، تيسر للطفل الانتباه؛ لتتمكن من مخاطبته، معتمدة على الكلمة ومعناها، من خلال صورة ولون وحركة وتساؤل يفيد الرجوع إلى الأم، أو إلى أفراد العائلة الذين يهتمون بالطفل مع عبارة « انتبه لا تقبل ...»، ورفع الإصبع مرة أخرى عند الإشارة للغرباء، و» كن قويًّا وشجاعًا» عن إظهار

الأسنان والغضب كالصورة الأولى في القصة، وبربط ذهني مثير في مضامينه؛ للتأكيد على رموز بصرية ومصطلحات الجزم والنفي في عبارات الكاتبة التي انتقلت من البساطة إلى التعقيد بعمق طفولي، تحاوري، ومحاكاة واعية، متممة لأدب الأطفال (جماله وتعابيره) بجمالية وبمنهجية موضوعية في الفهم والإيحاء المتعدد الوجوه، فيما هو ثانوي. والمتوحد بمعناه بين الممنوع والمرغوب والإصبع المرفوع في قول لا، أو خط أحمر ، فهل نجحت الكاتبة سمر محفوظ في منح القصة نوعاً من الميل والجذب نحو الحقيقة التي لا بد من فهمها عند الطفل؟

حساسية موضوع التحرش في قصة (خط أحمر) لم يبدأ مباشرة مع الطفل بمنع الغرباء من الاقتراب، أو اللمس بجسده، إنما بكشف موضوعي، بصري، وذاتية لها خاصية التعبير بنوع من الزئير والرمز بالأسد، وما بين الصوت والصورة تفاعل الزئير مع المنع المطلق وبقوة التوازن والتضاد بين هدوء الطفل وخجله وقول (لا) وزئيره كالأسد؛ للتعبير عن الرفض بقوة، إن تم لمس جسده من غرباء لم تذكرهم، بل حدد ت الأم والأب والطبيب وربما الجدة فقط، لتكون بذلك ابتعدت عن جرح مشاعر الطفل، أو بث الخوف في نفسه، أو حتى لتساؤلات مخفية، قد لا يجد الأجوبة المفيدة لها إن تطورت المعاني، أو اتسعت عن مداها المحدود أو التخييلي في قصة تربوية، هادفة، تتميز بإيقاظ الحس المعرفي عند طفل يسمع كثيراً عن (الخط

الأحمر) والبتر في الاقتراب منه، أو تخطي حدوده ، وبجسده الذي هو خط أحمر أيضاً، وبشكل عفوي، دون التركيز على سلبيات الموضوع، وإنما بحرص سلوكي، إيحائي، يفيد بضرورة الحظر، وقول لا، والزئير إن احتاج الأمر، وبجرأة طفولية، تفصح عن مكنون نفسي، وهو الرفض والمنع بتاتاً، وإن بلغة واقعية، تمزج بين الخيال والصورة بنوع من الاستبصار والعصف الذهني.

زوايا نظر مختلفة إن في النص أو الصورة، وبحرفية وفهم واع في إيجاد تقنية قصصية، ذات متعة عميقة في القراءة والفهم ، والصورة والتحليل لتوثيق العلاقة بين الطفل وما يسمعه أو يقرأه، وبرؤية فنية، لها مدلولاتها الذهنية، المخصصة؛ لتوطيد العلاقة مع الطفل والموضوع الذي يعتمد على التحرش، وبعمومية لها أبعادها القصصية؛ لإزالة شوائب الخجل والتردد والخوف من الرفض وعدم القبول بالممنوعات عند الإحساس بالجوانب الأساسية والمتعددة التي طرحتها القصة، وبذهنية أدبية وفنية، لها خاصيتها الأدبية، إن من حيث الرسومات أو النص أو الاندماج الكلي مع (الخط الأحمر) ومساحاته التخيلية التي بدأت بالغضب عند العم باسم، وانتهت بزئير وعدم سكوت وإعادة لشرح من جديد.

لإظهار التعابير بقوة؛ استخدمت الكاتبة التضاد بين الاسم والفعل والصفة، فالعم باسم غاضب، والابتسام والغضب ردات فعل انفعالية، ناتجة عن استخراج التعابير بالمعنى والصورة، وطابع الفعل وردة الفعل ناتج عن انتهاك حدود إرادة الآخرين وأمكنتهم بين الاقتراب والابتعاد عن المحظور، وبين الغياب والوجود والملاطفة والمداعبة، ومنح العاطفة عند الابتعاد عن التخييل والاقتراب من الواقع؛ لتخفيف التأثر والتأثير والاقتراب من نفس الطفل، كلما توغل بعمق نحو أجزاء القصة، وصولاً إلى نهايتها؛ لتمثيل الحدث بفاعلية قصصية، تترجم أحاسيس الطفل الذي يتحاور مع مازن عبر التقارب والتباعد في المعاني والتعابير التصويرية في رسومات اختلفت مقاييسها، لتكون أقرب إلى المحاكاة البصرية، بمختلف ردود أفعالها وحركاتها وألوانها.

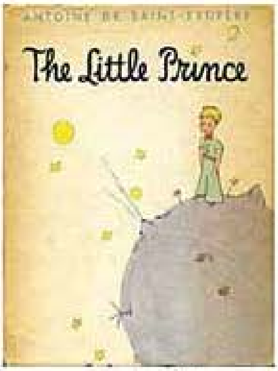
والبنية القصصية المؤسسة لمفاهيم قريبة وبعيدة، هي بحد ذاتها تشكل نوعاً من الحنكة القصصية في أدب الأطفال الذي يعتمد على السمع والبصر والتخيل، لالتقاط تفاصيل الواقع، و بربط ذهني له دوره في صياغة التساؤلات؛ لإتمام التفاعل التحاوري مع الطفل، وبدون أي تحسس أو خوف من إدراك المعنى الذي تتوجه به الفكرة؛ لتقويم السلوك أو إيضاح المفهوم الاجتماعي أو سواه.

اختارت الكاتبة الخط واللون؛ للتعبير عن حالة منع، لها فسيولوجيتها في عدم التجاوز، دون تجاهل الغضب والرضا بين القبول والرفض بالمعنى، وبنظام لولبي في الالتفاف والعودة من البداية إلى النهاية وبالعكس ، كما الخط الذي يوحي بالمنع النهائي من الاقتراب وإبراز رفع الإصبع عند قول (لا)، الذي يرغب به الطفل لا شعوريًّا؛ لرفع الإصبع كل مرة عند الاحساس بالرفض، وبتمثيل معنوي، متصل بالجوانب النفسية عند الطفل وبنيوية الرؤية المنطقية وخصائصها البصرية والسمعية والحركية؛ لإنجاز الوظيفة القصصية وإيصالها ضمن متغيرات الأداء السلوكي، المرتبط بالنص والفكرة، والعبارات الدقيقة المتناسقة مع الرسومات التي منحت القصة قوة بصرية مضافة إلى المعنى القصصي الهادف والتوجيهي معرفيًّا وسلوكيًّا؛ لاكتساب المعنى بازدواجية الكلمة والصورة؛ لإزالة الجوانب المبهمة للخط الأحمر والتحرش باستبطان انفعالي، وبخاصية الزئير وقوته.

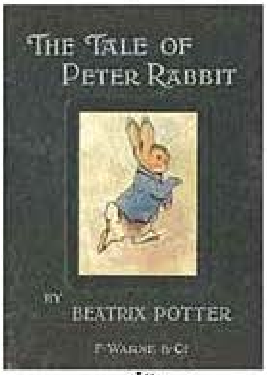
نصوص باقية

لماذا تنجح بعض النصوص الأدبية في الحصول على اهتمام الأطفال؟

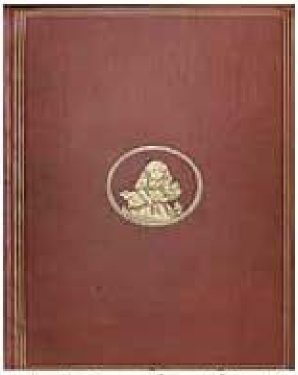
د. وفاء إبراهيم السبيل . السعودية



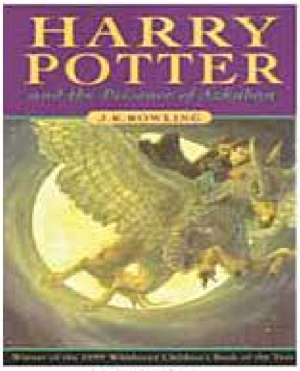
الأمير الصغير



قصة الأرنب بيتر



الطبعة الأولى من أليس في بلاد العجائب



هاري بوتر

لقد أسعدت العديد من كتب الأطفال الكلاسيكية الكثير منهم، واستمرت مقروئيتها لأجيال عديدة، وبعضها ظل يجلب المتعة لأكثر من مئة سنة ماضية إلى وقتنا الحاضر، مثل: قصة (أليس في بلاد العجائب) ١٨٦٥م، التي مر عليها ١٥٠ عاماً[1] ، وقصة (الأرنب بيتر) لـ(بياتركس بوتر) التي ألفت عام ١٩٠٢م،و (الأمير الصغير) ١٩٤٣م، أو حتى الكتب الحديثة كـ (هاري بوتر) ١٩٩٧م، الذي تم بيع أكثر من ٤٥٠ مليون نسخة،

حتى عد من أكثر الكتب مبيعاً في التاريخ، وترجم إلى ٧٣ لغة، بل إن الأجزاء الأربعة منه بيع منها ١١ مليون نسخة في الولايات المتحدة وحدها، خلال ٢٤ ساعة من صدورها! والسؤال المهم هو: لماذا استمرت هذا الكتب؟ ولماذا بقيت سنين طويلة؟ ولماذا طبع منها ملايين النسخ؟ وقبل أن نبحث عن إجابة هذا السؤال؛ من المهم أن نتفق على أن الكتاب الكلاسيكي هو الكتاب الذي ظل مقروءاً لأجيال متتالية وعقود زمنية متتابعة، وكان له تأثيره في الأجيال واستمر يُقرأ بالحماسة العالية نفسها.

بالتأكيد ليس الزمن هو الذي يعطي الكتب قيمتها لتصبح كتباً كلاسيكية؛ لأن هناك كتباً حديثة، حصلت على الأثر نفسه؛ فلابد أن هناك شيئاً آخر غير الزمن، جعلها باقية، وكي نكتشف هذا الشيء أو الأشياء، دعونا نستعرض بعض الكتب الكلاسيكية ونقرأها بعين الناقد، لعلنا نصل إلى بغيتنا.

قصة (الحديقة السرية/ The Secret Garden) مازالت تتربع على عرش القصص الكلاسيكية، ويقرأها الصغار والكبار، وهي رواية للأطفال كتبتها الكاتبة الإنجليزية (فرانسيس هودسن بورينت) عام ١٩١١م، وطبعت بلغات مختلفة، وتم تطويعها إلى أفلام ومسلسلات ومسرحيات في فترات زمنية لاحقة وبلغات مختلفة. تحكي الرواية قصة الطفلة (ماري) ذات العشر سنوات، المولودة في الهند لثريين بريطانيين. عاشت مدللة، فأفسدها الدلال؛ لتتحول إلى طفلة أنانية وعدوانية وغير مهذبة. مات والداها عندما انتشر وباء الكوليرا في الهند، فعادت إلى إنجلترا لتعيش في قصر عمها. تتوالى الأحداث إلى أن تكتشف ماري حديقة سرية في القصر، يتبعها اكتشافها لابن عمها المحبوس في غرفة من غرف القصر. تستطيع تلك الصغيرة أن تُخرج الطفل من عزلته، ليستعيد عافيته، ويسير على قدميه، لتأتي النهاية بعودة العم

الطبعة الأولى للحديقة السرية ١٩١١م

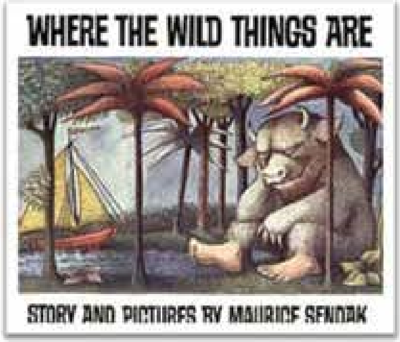
واكتشاف التغير الكبير الذي طرأ على ابنه.

لقد استطاعت الكاتبة باستخدام موتيفة الحديقة، أن تبرز قدرة الإنسان على التكيف والشفاء من العوائق النفسية والجسمية التي تواجهه. كانت الحديقة قلب الحدث في الرواية كلها منذ أن انتقلت (ماري) إلى بريطانيا، الحدث الذي بدأ منه تحطيم الأسرة وأيضاً انتهى بإعادة بنائها. لقد تناولت الرواية قضايا نفسية واجتماعية مختلفة، لعل أهمها أثر التنشئة الاجتماعية في بناء الشخصيات، خاصة شخصيات القصة من الأطفال: (ماري وابن عمها كولن وصديقها ديكن).

وقصة أخرى كتبها (أنطوان دوسانت أكزوبيري) وهي قصة (الأمير الصغير/The Little Prince) التي نشرت عام ١٩٤٣م، وتعد ثالث أكثر الكتب ترجمة في العالم، وصوت لها في فرنسا كأفضل كتاب للقرن العشرين، وترجمت إلى أكثر من ٢٥٠ لغة ولهجة، ويباع منها سنويًا ما يقارب مليوني نسخة. وهي قصة فلسفية، تنتقد المجتمع الإنساني والطبيعة البشرية. تحكي قصة طيار محصور في الصحراء يلتقي أميراً صغيراً، هبط إلى الأرض من كوكب آخر. وتتوالى أحداثها بطريقة رمزية، قريبة من عالم الأطفال الخيالي.

النسخة العربية من كتاب الأمير الصغير

كما كتب الكاتب والرسام الأمريكي (موريس سينداك) سنة ١٩٦٣م قصة (عالم الكائنات البرية/Where The Wild Things are)[٢]؛ وهي قصة مصورة، بيع منها أكثر من ١٩ مليون نسخة على مستوى العالم، عشر ملايين منها في الولايات المتحدة فقط. وفازت هذه القصة بميدالية (كالديكوت) عام ١٩٦٤م، وفي استطلاع مجلة (المكتبات المدرسية) الأمريكية عام ٢٠١٢م، احتلت المركز الأول في الكتب المصورة.



عالم الكائنات البرية تحكي قصة ولد اسمه (ماكس)، أشاع الفوضى في المنزل عندما لبس لباس الذئب؛ فعوقب بإرساله لغرفته دون عشاء. غرفة (ماكس) تحولت إلى غابة كثيفة الأشجار، وأبحر (ماكس) منها إلى جزيرة تسكنها كائنات برية متوحشة. نجح (ماكس) في إخافة هذه الكائنات حتى توج ملكاً عليها، ولعب مرحاً معها، ولكنه قرر أن يعود إلى بيته، فاحتارت الكائنات البرية لقراره. عندما وصل غرفته، وجد عشاءه الساخن ينتظره !

يقول النقاد عن هذه القصة: مايجعل هذه القصة جاذبة؛ هو قدرتها على الترويض؛ فـ(ماكس) يعيش حالة نوبة غضب، فر منها إلى عالم الخيال المتوحش، ولكنه عاد؛ لأنه يؤمن بحب الوالدين، فوجد عشاءه ساخناً: موازنة بين الخوف والراحة[٣]. إنها إحدى القصص المصورة القليلة التي تستخدم التحليل النفسي لقصة الغضب بطريقة جميلة ومتعمدة[٤].

لماذا نجحت هذه الكتب:

يمكن أن نعزو نجاح هذه الكتب وغيرها من الكتب التي ظلت مقروءة عبر الأجيال لأسباب عديدة، منها:

١- موضوعها الجذاب، المثير لاهتمام الأطفال؛ فالأطفال يحبون المفاجآت والإدهاش، والموضوع الجديد، غير المعروف بالنسبة لهم.

٢- تحمل القصة رسالة واضحة وغير معقدة، يمكن أن يستنبطها الطفل بنفسه، ولكن بشرط أن لا تكون مباشرة، أي: لا يفصح عنها الكاتب في نهاية

القصة. ففي قصة (ماكس) مثلاً ، كانت الرسالة: تفهم حالة الغضب والاطئنان إلى أن حب الوالدين دائم وغير مشروط، دون أن يفصح عنها الكاتب.

٣- البناء المحكم لأحداث القصة، وتوظيف الخيال لخلق حدث غريب وجديد ومثير للدهشة.

٤- المهارة الفائقة في رسم الشخصيات ووصفهاوتنظيم العلاقات بينها.

٥- رسومها الأصيلة، ذات الطابع الخاص، خاصة في القصة المصورة التي لها من الأهمية ما يعادل النص؛ لأن الطفل يحب تأمل الرسوم، والرسوم تساعده على تصور القصة، وتنقل له تفاصيل، لايستطيع النص نقلها باعتماده على اللغة فقط، خاصة بالنسبة لمرحلة الطفولة الأولى والمتوسطة التي تقصر فيها النصوص، ولا مجال للأديب فيها أن يصف ويطيل في وصفه.

٦- لغتها الثرية والمفردات الجديدة التي تضيفها للطفل. فالقصة الناجحة تستطيع أن تثري لغة الطفل بمفردات وتركيبات جديدة، يستمتع بتجريبها واستخدامها، وبعض الكتب تمنح الطفل مفردة جديدة، تغريه ليستخدمها بكثرة في حياته اليومية.

٧- التكرار المتوقع في اللغة: فقد يكون مصدره السجع أو الإيقاع أو التكرار.

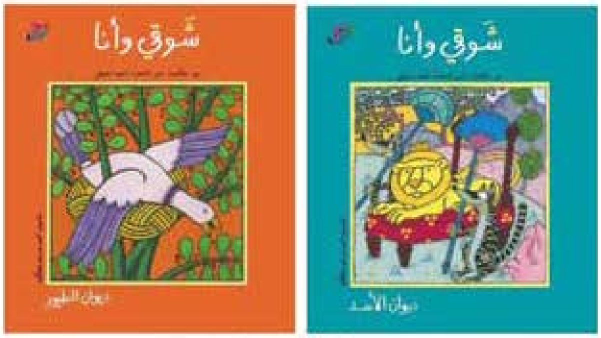
٨- الكتابة ببنط كبير، خاصة في القصة المصورة؛ ليرى الطفل الحروف تنتظم في كلمات، يتطور من خلالها إلى مستوى قراءتها. وفي اللغة العربية يضاف ضبط المفردات بالشكل.

ماذا عن كتب الأطفال العربية؟

وعندما نجيل النظر في كتب الأطفال العربية؛ يتبادر إلى أذهاننا سؤال مهم: هل لدينا كتب أطفال كلاسيكية كما هو موجود في الآداب الأخرى، خاصة الغربية منها؟ والجواب: بالطبع، لانعدم الكتب الكلاسيكية التي بمفهومنا

في هذا المقال هي الكتب التي يتعاقب قراؤها جيلاً بعد جيل، ولكن كيف لنا أن نعرف أن هذا الكتاب أو ذاك كتاب كلاسيكي، ونحن لا نملك إحصاءات أو معلومات أو دراسات عن ذلك؟ ولو أخذنا عامل الزمن، فهل ما نظمه أحمد شوقي[٥] من شعر أو ما كتبه كامل الكيلاني[٦] من قصص، مازال مقروءًا في زماننا الحاضر؟ من الصعب أن نجزم بالإجابة، ولكن يبدو أن جمهور تلك النصوص قليل جدًا حتى لو أعيدت طباعتها بشكل جذاب، فقد حاولت بعض دور النشر إعادة طباعة شعر شوقي كطبعة دائرة الثقافة والإعلام بالعراق ١٩٨١م، أوما قامت دار الحدائق بنشره مؤخراً في طبعة جميلة وذات رسوم جذابة، ولكن ظل قراؤها محدودين.

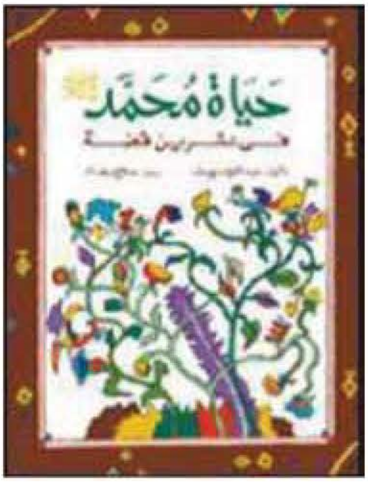
لقد حاولت أثناء كتابة هذا المقال أن أقف على إحصائيات أو معلومات تتعلق بطبعات كتب الأطفال، أو أكثرها مبيعاً أو قراءة خلال مايقارب ٧٥ سنة الماضية التي هي عمر أدب الأطفال العربي، ولكنني لم



طبعة دار الحدائق لقصائد شوقي

بعض قصص كامل الكيلاني

أقف إلا على معلومة واحدة عن كتاب واحد وهو (حياة محمد في عشرين قصة) لعبد التواب يوسف، الذي يحكي فيه المؤلف سيرة الرسول محمد -صلى الله عليه وسلم- بطريقة مختلفة، حيث جعل الحيوانات والجمادات تتحدث عنه وعن الأحداث التي عاشها وتروي قصته -عليه الصلاة والسلام- وقد طبع من هذا الكتاب ٧ملايين نسخة[(٧)]. وكل ما وجدته أن القصص الخيالية الشعبية، المستمدة من الثقافة الغربية، كسندريلا وبياض الثلج والأقزام وغيرها هي أكثر ما يتكرر من عناوين، بصفتها أدباً كلاسيكيًّا.



وهذا يدفعني إلى تقديم عدد من الاقتراحات التي أرى ضرورة التفكير جديًّا في الأخذ بها؛ إذا كنا نرنو إلى نهضة نوعية في أدب الأطفال العربي(لا نعدم نهضة كمية في طباعة ونشر كتب الأطفال؛ فكثيرة هي الكتب المطبوعة ولكن الغث فيها أكثر من السمين)، والاقتراحات هي:

- ضرورة توثيق ودراسة كتب الأطفال العربية ومدى إقبال الأطفال عليها.

- إصدار قوائم سنوية للكتب(أفضلها - أكثرها مبيعاً - ترجماتها - طبعاتها...)؛ ليسهل على الباحثين الحصول على المعلومات، وللآباء والمعلمين والمكتبيين اقتناؤها وتوفيرها للأطفال.

- الترويج للكتب الجيدة خاصة من قبل المختصين (الباحثين- المكتبيين- المعلمين- الإعلاميين...). ولانعدم الكتب الجيدة التي يتوقع لها مع مزيد من الاهتمام أن تصبح كتباً كلاسيكية، يتوارثها الأجيال ويتعاقب عليها القراء.

ولكن المعضلة الكبرى التي تواجهنا، خاصة على المستوى المحلي: لمن نتوجه

بهذه الاقتراحات؟ فلا يوجد هناك مراكز بحثية متخصصة بأدب الطفل، والمكتبات العامة والجامعية لا تؤدي دورها بتقديم قوائم معلومات عن كتب الأطفال، وليس هناك أقسام علمية في الجامعات لأدب الطفل، ولا حتى مجلات علمية متخصصة تتبع لأي جهة حكومية أو خاصة!

كلمة أخيرة للكتاب والرسامين:

لماذا استطاع الكتاب في الشرق أو الغرب تأليف كتب مميزة، وصلت لأن تعد كتباً كلاسيكية، ويقل هذا النجاح لدى الكتاب العرب؟ ماذا عليهم أن يفعلوا؛ كي يبدعوا نصوصاً باقية، تتعاقب عليها الأجيال؟

إن أهم خطوة ينبغي أن يتخذها الكاتب هي أن يؤمن بالدور الكبير الذي يقوم به، والمسؤولية العظيمة الملقاة عليه تجاه الجمهور الذي يكتب له. عليه أن يكون جادًّا، ولا يكتفي بالموهبة التي يمتلكها ويبذل جهداً أكبر في فهم جمهوره و تطوير أدواته و ممارسته للكتابة الإبداعية. عليه أن يطلع على تجارب من سبقوه من المبدعين شرقاً وغرباً، ويتتبع المبدعين العالميين الذين استطاعوا أن يخرجوا من صندوق التقليدية إلى عالم فسيح من الإبداع المبهج للأطفال، فهل يتمكن من ذلك؟

الحواشي:

(١) الاحتفال بمرور ١٥٠ عاماً على تأليف هذه القصة مازال مستمراً حتى نهاية هذا العام في كثير من مدن العالم.

(٢) هكذا ترجمتها دار المنى في النسخة العربية، وربما الأقرب أن تكون الترجمة: حيث الكائنات البرية أو المتوحشة.

(٣) ماري بولس في مجلة التايم.

(٤) فرانسيس سبوفورد.

(٥) يُعَد أحمد شوقي رائد أدب الأطفال، حيث كتب قصائد للأطفال، ونشرها في ديوانه (الشوقيات/ الجزء الأخير) في بداية القرن العشرين.

(٦) يعد كامل الكيلاني رائد قصة الطفل وذلك عندما كتب قصة السندباد البحري عام ١٩٢٧م.

(٧) الموقع الرسمي للكاتب: www.ayoussef.org

أدب الأطفال في المغرب

محمـــد دانــي - المغــرب

يؤكد الأستاذ محمد أنقار في كتابه (قصص الأطفال في المغرب) أن أدب الأطفال في المغرب، انطلق بجريدة (العلم)، ابتداء من العدد ٢٧٢، السنة ٢، يوم ٢٧ يوليو ١٩٤٧م ،حيث جاءت صفحة الأسبوع الموالي لأسبوع الإعلان في العدد ٢٦٦ عن عزم إدارة جريدة العلم تخصيص صفحة أسبوعية للأطفال. وقد تضمنت الصفحة الحلقة الأولى من حكاية كامل كيلاني (عبد الله البري وعبد الله البحري)، وقصة قصيرة بعنوان (عبث وندم).

وقبل سنة ١٩٤٧م نشرت جريدة (السعادة) نوادر وحكايات وطرائف ومقامات، موجهة إلى الكبار. وبين سنة ١٩٢٩ و ١٩٣٢م نشرت مجلة (الاتحاد التطوانية) نكات مصورة (كاريكاتورية) لا تتجاوز ستة رسوم بدون تعليق. وفي سنة ١٩٤٥م أعلنت جريدة (الأخبار) في عددها ٦٣٨، بتاريخ١/٦/١٩٤٥م، السنة٣، في صفحتها الثانية، عن قرب صدور مجلة (الصدى) الأسبوعية، التي ستخصص زاوية منها للأطفال. وقد صدرت بالإسبانية. وقد كانت الصحافة المغربية تتابع ما يصدر في مصر من إصدارات للأطفال.

وفي فترة الحماية، كان الكتاب المغاربة يعتمدون الخرافة والرمز في التعريض بالاستعمار، واعتماد مغزاها في توجيه رسائل مرموزة إلى المستعمر.

من هنا يصبح جليًّا أن الحركة الوطنية في اهتمامها بالصحافة الوطنية، خصصت حيزاً للاهتمام بالطفولة والطفل، وأن المطالب الإصلاحية كانت

تنص على توفير تعليم إجباري للبنين والبنات. وفي كتابات علال الفاسي في كتابيه (النقد الذاتي) و (الحركات الاستقلالية في المغرب العربي) الكثير من مثل هذه المطالب والإشارات.

وفي خضم هذا المخاض الوطني والسياسي، ظهرت للوجود صحافة الأطفال، حيث بادرت جريدة (العلم) إلى تخصيص صفحة أسبوعية للأطفال.

وفي سنة ١٩٤٧م أيضاً، ظهرت جريدة (صوت الشباب المغربي)، التي كان يصدرها إبراهيم السايح، وكانت تهتم بالأطفال. وقد تضمن عددها الأول مجموعة من الصور الطريفة، والحكايات المصورة، الخاصة بالأطفال. ويضاف إلى هذين المنبرين(مجلة الأنوار) التي ظهرت في ١٩٤٨م، التي تضمنت أعدادها مجموعة من قصص الأطفال المقتبسة أو المترجمة.

وفي الخمسينيات من القرن الماضي، ظهرت مجلة (هنا كل شيء) البيضاوية، واستهدفت الطفل المغربي ،كما جاء في خطها التحريري بالعدد ١، السنة الأولى، يونيو ١٩٥٢م، بصفحتها الخامسة.

وبعد الاستقلال، عرف أدب الأطفال بعض الانتعاش في الصحافة الوطنية، فجريدة (منار المغرب) نشرت العديد من النصوص، ابتداء من ١٩٥٧ إلى ١٩٥٩م تحت عنوان (حكاية جدتي).

- المؤثرات المساعدة لأدب الطفل في المغرب:

١- المنشورات المشرقية: إن أكبر المؤثرات التي أثرت في أدب الأطفال في المغرب الإصدارات المشرقية التي كانت تفد من مصر ولبنان والعراق وسوريا، فازدهر النقل والاقتباس من قصص كامل كيلاني منذ ١٩٤٧م إلى ما بعد الاستقلال. وقد اعتمدت جريدة (العلم) على الاقتباس والنقل لكثير من قصص كامل كيلاني، فمثلاً قصة (عبد الله البري وعبد الله البحري) نشرت ابتداء من العدد٢٧٢، بتاريخ ١٩٤٧/٧/٢٧.كما تم التعامل مع قصص محمد عطية الأبراشي وسعيد العريان ومصطفى درديري في مجلة (هنا كل

شيء) خلال سنتي ١٩٥٣ و١٩٥٤م، دونما إشارة إلى مؤلفها ، مع إحداث تغييرات على النصوص الأصلية.

وكان للصحافة المغربية الموجهة للأطفال تأثير قوي في أدب الأطفال المغربي. فقد كانت مجلة (سندباد) المصرية، الصادرة في ١٩٥٢م، تعرف انتشاراً واسعاً في المغرب،» فمنذ صدور (سندباد) وقسم من الصحافة المغربية لا يكف عن تتبع أخبارها والاقتباس أو السرقة منها. والظاهر أن هذه المجلة، بجمال رسومها الملونة وغير الملونة، وروعة إخراجها، وكثرة قصصها وحكاياتها، وسحر شخصية سندباد ذاتها، استطاعت أن تستميل بقوة فئات من الأطفال المغاربة، الذين يحسنون القراءة، لما وجدوا فيها بديلاً عن الفراغ الذي كاد أن يكون تامًّا في مجال الصحافة والقصص المكتوبة بالعربية»[١].

وكان النقل من مجلة (سندباد) لا يتم أحياناً بذكر اسم المجلة وأخرى بدون ذلك. وإغراء مجلة (سندباد) هذا، وتأثيرها القوي؛ دفع ببعض المغاربة إلى إصدار مجلة مغربية للأطفال مشابهة لها، فقد صدر في طنجة العدد الأول من مجلة (أنيس الأطفال) بتاريخ ٣٠ أكتوبر ١٩٥٣م، مقلدة في كثير من رسومها مجلة (سندباد). وفي السبعينيات ظهرت مجلات مغربية صريحة الاسم، مشابهة لمجلة (سندباد) المصرية، مثل: (السندباد الصغير) و(مغامرات سندباد للتلميذ).

٢- استنساخ التراث القصصي العربي: من المؤثرات التي ساعدت في ظهور أدب الأطفال في المغرب وتطويره، ما سماه الدكتور محمد أنقار بـ(استنساخ التراث القصصي العربي)[٢]. وتمثل ذلك في النهل - وبلا حدود- من (ألف ليلة وليلة، و نوادر جحا، وسير الخلفاء الراشدين، وبعض تاريخ الأمويين والعباسيين، بالإضافة إلى وضع قصص مترجمة لبعض الأمثال العربية،» إلا أن مفهوم التراث القصصي، ظل في هذه العمليات لا يتجاوز ما كان سائداً عند الراشدين من أنه نصوص قديمة، تنطوي على عبرة وطرافة، تقدم للصغار من دون تنقيح أو تشذيب، محتفظة بصيغتها التوثيقية العتيقة»[٣].

كما أن مجلة (مناهل الأطفال) في عددها الأول، السنة ٢ ، في أغسطس١٩٧٧م، وعددها الثاني، السنة ٢، في ديسمبر ١٩٧٧م، نشرت أشرطة تحت عنوان (مشاكل جحا) بطابع مغربي، لكن على مستوى الرسم فقط، أما المضمون فبقي على أصله.

٣- الترجمة: لعبت الترجمة دوراً كبيراً في تعزيز أدب الأطفال المغربي؛ فقد ترجم بعض الكتاب قصص الأطفال الغربية دونما مراعاة لخصوصية الطفل المغربي وثقافته ومجتمعه. وأكثر الترجمات كانت قبل الاستقلال، وقد تمت الترجمة من الإسبانية والفرنسية والإنجليزية، وأكثرية هذه الترجمات، نشرت بالجرائد المغربية.

أما بعد الاستقلال وفي السبعينيات من القرن الماضي، فقد بدأ الاهتمام بالأعمال التي كلفت بترجمتها وتوزيعها بعض المكتبات ودور النشر- كما يقول محمد أنقار- مثل: سلسلة (حيواناتي)، الصادرة عن دار (سومابرين) للنشر والتوزيع بتطوان، وهي تضم ست حكايات للأطفال، وسلسلة (يحكى أن)، الصادرة عن المكتبة المدرسية بتطوان كذلك، وتضم اثنتي عشرة قصة، وامتازت هذه السلسلات بجودة الإخراج، وجودة الورق والألوان، وجمالية الصور والرسومات، والطباعة، وشكل نصوصها، ومراعاتها لمراحل النمو. أما النوع الثاني فهو الذي صدرت قصصه في كتيبات مستقلة، أنجزه بعض المترجمين المغاربة.

٤- الصحافة الموجهة للأطفال: لعبت المنابر الإعلامية الجديدة دوراً كبيراً بعد الاستقلال إلى جانب العلم، ومجلات الأطفال المتعددة، فظهرت مجلة (القافلة) و(المشاهد) و(الإذاعة الوطنية) و(مجلة التعاون الوطني) و(الموقف) و(الحياة)،بالإضافة إلى جرائد(الرأي العام) و(منار المغرب) و(زرهون) و(العهد الجديد)، ثم مجلة (الإرشاد). كما ظهرت مجلات مغربية من١٩٥٧ إلى ١٩٧٩م ، منها: (مجلة ولدي)، الصادرة عن وزارة التربية والتعليم سنة ١٩٦٧م، و(صديقي) مجلة المدرسة والبيت، الصادرة

عن دار الصحافة والنشر، ابتداء من ١٩٦٥م، ومجلة (العندليب)، الصادرة عن جمعية التعاون المدرسي، ابتداء من ١٩٧٥م، و(مناهل الأطفال)، التي صدرت عام ١٩٧٥م عن وزارة الدولة، المكلفة بالشؤون الثقافية، و(أزهار) الصادرة في ١٩٧٧م، و(هدية الندى)، الصادرة في ١٩٧٨م عن شركة التنمية الفلاحية، و(براعم) و(مغامرات سندباد للتلميذ) الصادرتان سنة ١٩٧٩ م من طرف المرحوم الأستاذ مصطفى رسام، وغيرها.

٥- المسابقات وتدريب الأطفال على كتابة القصص: وقد ظهرت في مجموعة من الصحف المغربية التي بدأت تولي اهتماماً للطفل المغربي وبثقافته بعض التشجيعات والتحفيزات على كتابة القصص، كما عمل المركز الثقافي العربي المصري على تنظيم مسابقة خاصة بالأطفال الذين يقل عمرهم عن ١٥ سنة، موضوعها كتابة مقال باللغة العربية أو قصة، وذلك في ١٩٦١م، وفي ١٩٦٥م.

٦- ظهور مجلات جديدة: بدأت تظهر بعض المجلات الجديدة، مثل مجلة (مزمار) و(مجلتي) العراقيتين، واحتضانهما لكتابات أطفال مغاربة. وقد ساهمتا في الاهتمام بأدب الأطفال المغربي، وتدريب الطفل المغربي على الكتابة، كما كان لظهور مجلة (العندليب) سنة ١٩٧٨م دفعة قوية لأدب الأطفال المغربي، التي كانت تحفزه على وضع نهاية لبعض القصص، والتدريب على الكتابة.

٧- الموسوعات المتنوعة: لعبت الموسوعات المتنوعة المضامين دوراً في ازدهار أدب الطفل في المغرب؛ لما قدمته للأطفال من معارف متنوعة في شتى الميادين. وقد خصص بعد المهتمين بأدب الأطفال وبعض مؤلفي المقررات والمناهج المدرسية كتباً موسوعية في شتى الألوان المتعلقة بالطفل، منهم: العربي بن جلون، وعبد اللطيف بنحيدة، وإبراهيم علي حسن، وعبد الفتاح الأزرق، ومحمد مسلك، ومحمد سعيد سوسان، وأحمد البكري السباعي، وأحمد زيادي، وأحمد عمور، وأحمد مدينة، وحميد السملالي، وزعيم رحال، وعبد الغني أبو العزم، وعز الدين العلمي، والمختار الدباغ، ومحمد أحمد الإدريسي،

ومحمد الجعفري، ومحمد المثنى، ومحمد الملياري، ومريم حتيفي، وغيرهم.

ومن هذه الموسوعات التي ظهرت:

• الموسوعات التاريخية: و تنصب في مجملها على تاريخ المغرب بصفة خاصة، ومنها: إبراهيم علي حسن بسلسلته (خالدون في تاريخ المغرب)، التي طبعت سنة ١٩٨٧م، ومحمد مسلك بسلسلته(تاريخ المغرب الأقصى)، التي صدرت سنة ١٩٩١م، وعبد الفتاح الأزرق بسلسلته(قصص تاريخ المغرب) التي نشرت سنة ١٩٩٤م، ومحمد الملياري بسلسلته (الذهب في تاريخ المغرب)، التي ظهرت سنة ١٩٩٧م، وحميد السملالي بسلسلته التاريخية التي ألفها سنة ١٩٩٩م.

• الموسوعات العلمية: وتهتم خاصة بالمعطيات العلمية المتعلقة بالطبيعة والفيزياء والحيوانات مثل: سلسلة» أقرأ وألون» للعربي بن جلون التي نشرها سنة ١٩٨٨م، و» سلسلة علوم فيزيائية» لزعيم رحال التي نشرت بالدار البيضاء سنة ١٩٩١م، وسلسلة « حيوانات الغابة» للمختار الدباغ التي نشرها سنة ١٩٩٧م بمدينة الدار البيضاء.

• الموسوعات المعجمية: وتنبني على وضع مجموعة من المعاجم التربوية السهلة، الخاصة بالطفل، منها: كتاب عبد الغني أبو العزم (المعجم الصغير)، الذي ألفه سنة ١٩٩٣م، بتنسيق مع الرسام عبد الله درقاوي، الذي تكلف بوضع الرسومات.

• الموسوعات الدينية والشرعية: وتهتم بمجموعة من المعارف الدينية التي تتعلق بالسيرة النبوية وتاريخ الدولة الإسلامية وتاريخ القرآن والحديث النبوي وعلم الأخلاق، مثل: (السلسلة الدينية في شرح الأحاديث النبوية) لأحمد البكري السباعي التي ظهرت سنة ١٩٨٨م، وسلسلة (السيرة النبوية في قصص) لعبد اللطيف بن حيدة ، وقد نشرها بالدار البيضاء سنة ١٩٨٩م، إلى جانب سلسلة (الخلفاء الراشدين)، التي طبعت سنة ١٩٩٧م، وسلسلة

(مكارم الأخلاق)، التي ظهرت سنة ١٩٩٧م بالدار البيضاء.

• الموسوعات التربوية: وتهتم بالمجال التربوي و (الديداكتيكي)، كما نجد ذلك عند أحمد مدينة في كتابه (مختارات للمطالعة الحرة)، الذي نشر سنة ١٩٤٧م، وما كتبه محمد أحمد الإدريسي تحت عنوان (التربية الخالدة) سنة ١٩٥٩م، وما كتبه محمد الجفري تحت عنوان(أدب الطفولة المغربي) سنة ١٩٨١م، دون أن ننسى سلسلة (الإغناء التربوي)، التي ظهرت سنة ١٩٨٤م؛ لمساعدة التلاميذ على كتابة المواضيع الإنشائية.

• الموسوعات الفنية: وتهتم بالفنون الجميلة من رسوم وأعمال يدوية وتلوين، و الموجهة خاصة إلى طفل التعليم الأولي أو أطفال رياض الحضانة. ومن أهم كتاب هذه الموسوعات نذكر: عزالدين المدني الذي نشر كتابه (موتشو: أرسم وألون أبطالي) سنة ١٩٩٥م، و(العندليب في الأشغال اليدوية)، الذي ظهر بالدار البيضاء سنة ١٩٩٥م، كما كتب عبد الفتاح الأزرق مجموعة من الكراسات المتعلقة بالرسم والتشكيل والتلوين، مثل: (أتعلم الحروف)، المنشور سنة ١٩٩٦م، وكتاب»(المغربي الصغير)، الصادر سنة ١٩٩٦م، بالإضافة إلى كتب أخرى مثل: (في حديقة الحيوانات) و(تلفزة دبدوب) و(ماذا أركب) و(البقرة الحاسبة) و(أين تسكن) و(الحيوانات تتكلم) و(الحصان العجوز) و(العصفور العنيد) و(قطة المزرعة). وقد صدرت هذه الكراريس كلها سنة ١٩٩٦م بالأبيض والأسود، وأيضاً بالتلوين في كتيبات متوسطة الحجم، أما صفحاتها فلا تتجاوز الثلاثين صفحة. كتاب محمد سعيد سوسان (التلوين المفيد مع الحرف والنشيد)، صدر سنة ١٩٩٥م.

• الموسوعات الرياضية: وتهتم بالرياضة البدنية أو الألعاب الجسدية. ومن أهم المؤلفات التي ترتبط بهذا المجال كتاب (حكايات الكرة المغربية) لمحمد المثني، الذي طبعه سنة ١٩٨٦م بالرباط.

٨- موسوعة (سلسلة الإغناء التربوي): التي نشرتها دار الرشاد الحديثة

بالدار البيضاء سنة ١٩٨٤م بدون اسم المؤلف. وتتمثل هذه السلسلة في الكراريس التالية: الحياة الثقافية، الحياة الاجتماعية، القيم الدينية والوطنية، الأرض والمناخ، الإنسان والبيئة، التغذية والصحة والرياضة، القرية والمدينة، الصناعة وعالمنا الجديد، الفلاحة وعالمنا الجديد، الألعاب والأسفار. لكن هناك غياب للموسوعات الأدبية التي تعرّف بأعلام الأدب شعرا ونثراً، وغيرها من الموسوعات الأخرى(جغرافية، أطلس، رجال الفن، الرياضيون). ونحن في المغرب ما زلنا متأخرين جدًّا عن الدول العربية كمصر ولبنان وسوريا والعراق.

٧- المبادرات القصصية الفردية: التي قام بها بعض الكتاب المغاربة من ١٩٤٨م إلى يومنا هذا. و إلى جانب الأسماء التي ذكرها الأستاذ محمد أنقار في كتابه القيم (قصص الأطفال بالمغرب)، ظهرت أسماء جديدة، مثل الأساتذة:(زاهرة الخديوي، وخليل بحري، وأمينة بليدي، ومحمد إشودان، وعبد الحميد الغرباوي، والمختار الدباغ، ومحمد داني، ومحمد سعيد سوسان، والدكتور عبد الرحيم المودن، وحميد السملالي ، وغيرهم.

٨- المبادرات النقدية : ذكر الدكتور محمد أنقار مجموعة من المبادرات النقدية التي ساهمت في دراسة أدب الأطفال في المغرب، كمبادرة موسى عبود، ومحمد لحلو، ومصطفى عربوش، وعبد الفتاح الأزرق، وإبراهيم الخطيب، ومبارك ربيع، وميلودي حبيبي، والدراسة القيمة التي أنجزها محمد أنقار(قصص الأطفال بالمغرب)، ورسالته الجامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا في موضوع (قصص الأطفال)، ودراسات الدكتور جميل حمداوي الغنية بطرحها وتحليلها وموسوعيتها.

الحواشي:

() أنقار، (محمد) : قصص الأطفال في المغرب، ص١١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص١١٩.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تجربتي في الكتابة للأطفال

عفت بركات - مصر

(١)

«ما انفكت الأشرعةُ البيض تطيرُ صوبَ البحرِ كأجنحةٍ لا مكسورة » ت.س. إليوت.

كطفلة عادية ولدت في مدينتي (عزبة البرج) بمحافظة دمياط وبدأت حياة تشبه مدينتي – قاسية القلب – التي تتهيأ دائما للغياب.

ولدت لأم بسيطة وعنيدة حُرمت من التعليم فأصرت أن تمنحني ما حُرمت منه ربما أكون أفضل حظا منها... تعلقت بالمدرسة كثيراً ووجدت بها ضالتي ، وكنت سريعة الحفظ في طفولتي، أحفظ الأغنيات ثم أتغنى بها في فناء المدرسة مع زميلاتي ، وكانت موهبتي للرسم قد بدأت في الظهور في الصف الأول الابتدائي مع أول حصة للرسم، فكنت أرسم كثيراً، وأتباهي بخطي الذي لم تقتنع به معلمة الفصل وأنا في الصف الأول الابتدائي ؛ فعاقبتني بالضرب؛ بحجة أن أحداً يكتب لي، قبل أن تتأكد إن كان هوخطي أم لا ؛ وكانت صدمتي في المعلم في بداية مشواري .

عشقت أشعار الطفولة بالكتاب المدرسي والدروس القصصية البسيطة وتعلقت بالصورة أكثر، وتمنيت التمثيل في النشاط المسرحي الذي كان يقدم خلال حفل

واحد في العام هو حفل عيد الأم، وطلبت من المعلمة أن تسمح لي بالاشتراك مع زميلاتي في الحفل، لكنها نهرتني في بداية الأمر قائلة:» أنت ممثلة فاشلة؛ اخرجي من المجموعة « بالطبع لم أكن أعرف وأنا في الصف الثاني الابتدائي ماذا تقصد، لكن المفردة التي قالتها لي بعنف ظلت ترن في أذني لسنوات طويلة - حتى دخلت الجامعة - تحول بيني وبين الاقتراب من مسرح الكلية .

كان والدي قد توفي وأنا في التاسعة من عمري وتبدلت أشياء كثيرة ، فبعدما انتهيت من امتحان المرحلة الابتدائية، خرجت للعمل في استديو للتصوير، ووجدتني أكتب أول نص لي كان عن الأمل في الحياة واليأس منها ، كان موضوع النص كبيراً جدًّا بالنسبة لعمري الزمني وقتها. ولم أسأل نفسي ما هذا الذي أكتبه . أدركت أمي وقتها أن مشكلة ما تتهيأ للظهور. ظللت أكتب عن كل شيء حولي، وعن هذا الكائن الأسطوري الذي لم يكن يسمعني أحد سواه (البحر) الذي تربيت في حجره حتى كبرت، وتعلقت به كثيراً. ولم تستوعب أمي وقتها جنى الشعر الذي انصهر في روحي، إذ كانت تخشى عليّ وتنتظر لي عالماً أفضل من عالمها .

*****

وكان على أن احتفظ بما أكتب لنفسي، لجأت لمعلم اللغة العربية وأعطيته قصيدتي وأنا في الصف الثاني الإعدادي؛ نظر إليها داهشاً وقال القصيدة موزونة؛ هذه فعلاً قصيدتك ؟

لم أستوعب وقتها ماذا يعني، طلب مني تركها إلى أن يراجعها، وفي اليوم التالي قال لي بأنه فقدها، ولم يكن لدي نسخة أخرى منها؛ ففقد مصداقيته عندي يا للأسف، وحزنت على القصيدة، بعدها انتقلت لعملٍ آخر بمصيف المدينة (رأس البر) العالم الذي سحرني، والتقيت من خلال عملي بمحل شرائط الفيديو بالأستاذ الدكتورمحمد مهدي علام (نائب رئيس المجمع اللغوي سابقاً) من خلال

حفيدته التي كانت في مثل سني وقتها، وصارت صديقة لي.وعندما علم منها أنني أكتب الشعر؛ دعاني إليه واستمع إليَّ، وقرأ كل ما كتبت تقريباً. وقتها تأكدت بأنني لابد أن أستمر في الكتابة؛ عندما قال لي: ستكونين يابنة النيل شاعرة كبيرة جدًّا ذات يوم؛ إذا تهيأت لك الظروف.

وظللت أكتب حتى ثارت أمي وطلبت مني أن أنصرف عن هذا العالم؛ كي لا أفشل في دراستي، وخوفاً من أهل المدينة التي لا تعترف بشيء كهذا. وتم حرق كل ما كتبت وأنا في نهاية المرحلة الإعدادية، لكنني لم أستطع التوقف.

*****

(٢)

«إن تيار الحياة الجارف يلمس الأعماق وعالم الأشكال يعود إلى وكره في جمال، متجاوزاً لكافة الأشكال» طاغور.

في المرحلة الثانوية كان مدير المدرسة معلماً رائعاً ومثقفاً، وكان سعيداً بموهبتي؛ فجعلني مسؤولة عن الإذاعة المدرسية، وشجعني على الكتابة، وطلب مني أن ألقي قصائدي في الإذاعة المدرسية؛ لأعرف رأي زملائي الذين كان بعضهم يسخر مني في بداية الأمر، فمدينتنا لا تعرف غير العمل والرحيل، والمرأة عندهم ليس لها حق في التعبير.

وكنت أمارس عملي في رأس البر بعد المدرسة، وأذاكر ليلاً، وكنت أحاول قراءة كل ما تصل إليه يدي من كتب، وخاصة الشعر، وعندما أدركت أمي أنه لا مفر من جني الشعر الذي يسكنني؛ تركتني أكتب، وكانت أول مستمع لي، بل وكانت أكثر قسوة في نقدها الدائم لما أكتب، قائلة أتمنى أن أراك كاتبة كبيرة ذات يوم. وكنت أحاول شراء كتب الشعر بقدر المستطاع، وأقرؤها خلال وقت الفراغ بعملي.

كان مدير المدرسة يتابع كتاباتي؛ فطلب مني الذهاب لقصر ثقافة دمياط، لألتقي بأدباء كبار هناك وأتعلم منهم، وهذا ما حدث بعد ذلك، عندما التحقت بكلية التربية بدمياط واختارني أستاذي رئيس قسم اللغة العربية مسؤولة للنشاط الثقافي، وبدأت من خلال الندوات الشعرية بالكلية ألقي قصائدي أمام الشعراء الضيوف وتعرفت وقتها على أدباء دمياط، أساتذتي : محمد العتر وسمير الفيل وأحمد الشربيني ومحروس الصياد ومحسن يونس ومحمد الزكي ومحمد علوش وعيد صالح ومصطفى العايدى وطه شطا وغيرهم من المبدعين الكبار الذين أثروا حياتي الإبداعية بعد ذلك. ذهبت إلى قصر الثقافة، و من خلال ندوة الاثنين، تعلمت أكثر، وتم صقل موهبتي. وبقدر قسوتهم في النقد بقدر ما تعلمت منهم، وأدين لهم بالفضل؛ إن كنت حققت ولو قدراً قليلاً مما كنت أطمح فيه. وفي عام ١٩٩٨م تقدمت للنشر الإقليمي، وقدمت مجموعة من القصائد، تضمنها ديواني الأول(نقش له في ذاكرتي)، وبالطبع كان له وعليه مشكلات الإصدار الأول، لكنني استفدت من تجربة النشر وبدأت في مرحلة التواجد التي كنت أطمح فيها.

وكنت وقتها التحقت بفرقة فارسكور المسرحية، من خلال زميلتي القاصة بديعة صلاح التي ألحت عليَّ أن أشاركها بدور الأم في مسرحية (زمار الحي) تأليف فتحي البريشي وإخراج فوزي سراج. ورغم رفضي وخوفي من التجربة؛ بسبب معلمتي التي أصرت أنني ممثلة فاشلة وأنا طفلة، إلا أنني وافقت وأنا مذعورة من التجربة .

بالفعل اشتركت في المسرحية، ولم أكن أتوقع نجاحي على خشبة المسرح أبداً. بعدها انتقلت إلى الفرقة القومية وفرقة كفر سعد وتوالت أعمالي المسرحية. ولا أنكر أنني استفدت الكثير من المخرجين الأساتذة الذين شملوني، واستمرت تجربتي المسرحية حتى انتقلت لدراسة النقد الفني بأكاديمية الفنون؛ للاقتراب أكثر من عالم المسرح الذي احتواني، وتعاملت مع مخرجين آخرين استفدت منهم

الكثير، وكنت قد مارست الإخراج لأكثر من عمل مسرحي بنوادي المسرح، وعملت مخرجاً منفذاً لعروض عديدة، وقمت بتكوين فرقتي تفاصيل المسرحية. وتم اعتمادي مخرجة بالثقافة ٢٠٠٧م عن عرض (مرة واحد بيحلم). وبلا شك أن عالمي المسرحي كان قاسماً مشتركاً في تجربة الكتابة لدي.

*****

(٣)

« قلوبنا التي عرفت البحر ... لا تعرف الحدود » يانيس ريتسوس.

ولم أجرؤ على الكتابة للأطفال إلا عندما مارست كتابة الشعر للكبار وأدركت أنني ربما أكون قد امتلكت أدواته إلى حدٍّ ما؛ لصعوبة الكتابة للطفل التي تتطلب خبرات عديدة . وربما لو لم أحتفظ بالطفولة داخلي؛ لما استطعت الكتابة لهم في الأساس .

عندما تسلمت وظيفتي كمعلمة، كنت قد قررت أن أستفيد مما حدث لي في طفولتي من خبراتٍ مؤلمة، فقررت أن أصبح معلمة مختلفة بالفعل، طلبت من مديرة المدرسة أن نقوم بتفعيل الأنشطة المدرسية بالمدرسة، ومن حسن حظي تعاونت معي. وبدأت الكتابة للأطفال وقتها، عندما تعايشت معهم من خلال تدريسي للغة العربية، وقررت أن أحيا معهم ما كنت أتمنى أن أحياه أثناء طفولتي، بدأت تدريبهم على فنون المسرح، وساعدني على ذلك أنني كنت أمارس التمثيل والإخراج من قبل، فقمت بمسرحة العديد من المناهج للأطفال، ثم بدأت كتابة القصص والأشعار والنصوص المسرحية لهم حتى أحدثت حراكاً حقيقيًّا في الإدارة التعليمية بالمدينة، ومن ثم بدأ التنافس بيننا وبين المدارس الأخرى يصب في صالح التلاميذ الذين ساعدهم النشاط على توسيع مداركهم .

التقيت بأستاذي الشاعر وكاتب الأطفال الكبير أحمد زرزور بعدما قرأ ديواني

(تفاصيل العبث)، وطلب أن يقرأ نصوصي الشعرية لدراستها، وتوقف عند تجربتي مع الطفل، فقرأ نصوصي الموجهة إليهم، وقدكان وقتها دائم الحرص على صناعة كتاب للأطفال؛ لإيمانه بأهمية أدب الطفل. ويقوم بنشر إبداعاتهم من خلال مجلة (قطر الندى)، وكنت من ضمن كتاب كثيرين للطفل تعلموا على يديه في ورشة (قطر الندى) سواء في الشعر أو القصة، وبدأت أنتج أول مجموعة قصصية لي هي (المرجانة نانا)، ثم ديواني للأطفال (ألواني)، وتوالت إصداراتي للأطفال بعد ذلك، لأقدم مجموعة قصصية بعنوان (هند تصنع الحكايا)، وديوان (ماذا أكون)، وبعض النصوص المسرحية الموجهة للطفل .

واستمرت رحلتي في الكتابة وإقامة ورش الحكي للأطفال، ليس فقط في قصور الثقافة، بل في كل مدرسة أعمل بها، وكل موقع ثقافي أذهب إليه؛ لتدريب أبنائي على الكتابة. ولم أندهش لكل ما قدموه من إبداع ثري، يؤكد أن أبناءنا يحتاجون منا الكثير .

بدأت أعمل على صنع تواصل بينهم وبين مجلات الأطفال، بأن أحفزهم على نشر إبداعاتهم فيها، وعمل حوارات معهم بطريقة خاصة، تساعدهم على تنشيط مخيلتهم، وقمت بنشرها في مجلات الأطفال تباعاً، كانت دافعاً قويًّا لهم على النجاح، كما كانت دافعاً قويًّا لي لممارسة الكتابة أيضاً .

ولم أجد مشكلة للتوفيق بين كتابتي للكبار وللصغار معاً؛ لأن النجاح في التوفيق بينهما لا يحتاج سوى الصدق، لكن مدينتي التي تعلقت بكل مفرداتها، ظلت همي في الكتابة للكبار والصغار على حد سواء، فالبحر والبحيرة والنهر والصيادون والمركبات والشباك والبوغاز والصخور وكل ما يملؤني من مفردات مدينتي راسخ فيما أكتب، وكل ما أرجوه أن أصبح قادرة بالكلمات على رسم عالم يبقى طويلاً .

*****

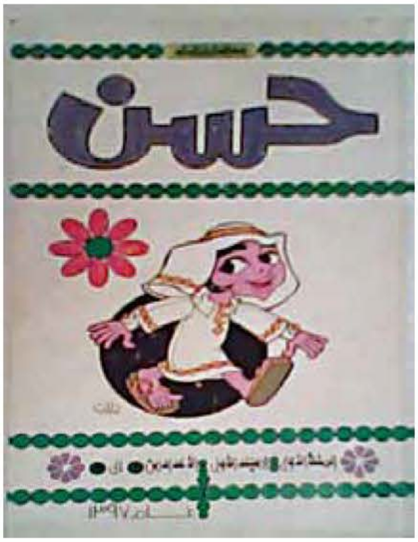
حوار مع الكاتب السعودي الكبير يعقوب محمد إسحاق

أجرى الحوار : عبدالسلام السيف

عرف يعقوب محمد إسحق بـ (بابا يعقوب). وقد حقق مكانة رفيعة في مشهدنا الثقافي من خلال مسيرته التي امتدت لعدة عقود مع أدب الطفل. ولد في مكة وتعلم ونشأ فيها، حصل على بكالوريوس اللغة العربية من جامعة الملك سعود بالرياض ، له ما يزيد على ثلاثمئة مؤلف وعنوان، منها: سلسلة ديننا رحمة (مجموعة قصصية للأطفال)، سلسلة لكل حيوان قصة، سلسلة كتاب الفتى السعودي، سلسلة وطني الحبيب، سلسلة حكايات ألف ليلة وليلة.

يسعدنا في هذا (الملف) عن أدب الأطفال أن نرحل بك قارئنا الكريم إلى عالم (بابا يعقوب)؛ للاطلاع على جهوده ، والإفادة من تجربته الثرية .

• متى بدأ اهتمامك بأدب الأطفال؟ وما أثر رئاستك التحرير في مجلة (حسن) في إثراء تجربتك؟



- بدأ اهتمامي بصحافة الأطفال أولاً حينما اختارني مدير عام مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر الأستاذ علي حسين شبكشي (رحمه الله) رئيساً لتحرير مجلة (حسن) للأطفال في ١٣٩٧/٥/٢ هـ الموافق ١٩٧٧/٤/٢٠م فكان عملي في رئاسة تحرير هذه المجلة بمثابة مدرسة، تعلمت فيها أوليات وأساسيات الكتابة للأطفال التي مهدت لي السبيل لدخول العالم الفسيح (عالم أدب الأطفال). إن فترة عملي في مجلة (حسن) للأطفال حولتني إلى كاتب تخصصي في أدب الأطفال.

• هل الكتابة للطفل تقنية يمكن تعلمها؟ أي هل هي صناعة لا تحتاج إلى مهارات، وما أسباب ندرة المتخصصين في هذا المجال؟

- الكتابة للأطفال عملية إبداعية، تحتاج إلى بعض المواهب التعبيرية التي تتيح للكاتب إمكانية مخاطبة الأطفال بأسلوب وتعابير، تناسب أعمارهم؛ فلكل مرحلة عمرية من حياة الأطفال أسلوب يناسب عقولهم ولغتهم ومعجمهم، كما يحتاج أن يكون الكاتب لهم مثقفاً ثقافة تؤهله أن يدرس أي موضوع جديد، فيستوعبه ويعيد صياغته لهم بشكل مناسب.

ومن أهم المواهب التي يحتاجها الكاتب للأطفال أن تكون كلماته واضحة، يستعملها في المرحلة العمرية التي يعيشها، وأن تكون الجمل التي يصوغها قصيرة، وأن تكون خالية قدر الإمكان من الضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة، أي: أنه يحتاج إلى تكرار بعض الأسماء والكلمات بدون تكلف ودون خلق نقاط مبهمة في تعابير الكاتب.

وكلما كان الأطفال في مراحل صغيرة من أعمارهم؛ زادت صعوبة الوصول

إلى عقولهم وزادت حاجة الكاتب إلى خبرة أطول في الكتابة لهم.

لذلك لا يستطيع كثير من الكُتّاب النزول بأسلوبه إلى مستوى الوضوح المناسب للمراحل العمرية للأطفال، يؤيد ذلك أن مؤلفي كتب الأطفال وكُتّاب صحافة الأطفال من المتخصصين حملة درجات الدكتوراه، ولهم أولاد وبنات.

أما أسباب ندرة الكُتّاب للأطفال فتنحصر في سببين:

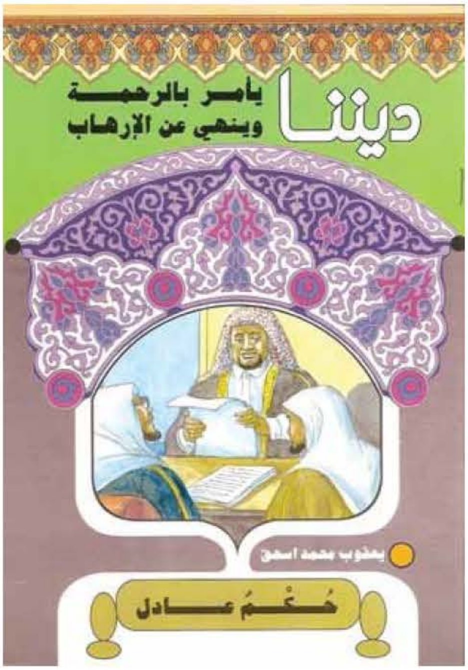
الأول- أن الكتابة للأطفال لا تجلب الشهرة اللازمة للكاتب.

الثاني- أن الكتابة لهم لا تحقق للكاتب المصالح الدنيوية، وهما: المال والمنصب.

• قلتَ سابقاً بأن العمل في أدب الأطفال - كما في كثير من المجالات - عمل فردي، وليس عملاً مؤسسيًّا مثل رعاية الشباب ووزارة التربية والتعليم ووزارة الثقافة والإعلام وغيرها، وكلها لم تكن تقدم الدعم اللازم له. هل الاختلاف سيكون كبيراً لو كان الدعم مؤسسيًّا؟

- نعم مازلت عند رأيي السابق في أن العمل في أدب الأطفال عمل فردي؛ لأنه عمل إبداعي، ولا يمكن لأي جهة حكومية أن تكون جهة مبدعة، تكتب للأطفال.

إن دعم كتب الأطفال معدوم في الجهات الحكومية التي من المفروض أن تدعم أدب الأطفال، ومؤلفي كتب الأطفال بشراء أعمالهم؛ لأنهم يعالجون مشاكلنا المحلية ويمكنهم طرح الآراء المناسبة لحلها والقضاء عليها.



أتصور أن تشجيع أدب الأطفال وكُتَّابه في المملكة يحتاج إلى قرار من ملكنا المحبوب الملك سلمان؛ لعدم وجود سياسة عامة لتنمية أدب وثقافة الأطفال. وتاريخ الملك عبد العزيز وتاريخ المملكة مهمل تماماً يفتقر إليه أطفالنا ولا يحسن ترك فراغ فيه؛ لأنه ينعكس بالضرر على بلادنا.

وإذا استمر وضع أدب الأطفال كما هو، فإنه يحتضر حاليًّا وسوف يحدث في وقت قريب ويندم أصحاب القرار بعد فوات الأوان.

• هل تفكر وأنت تكتب عن البيئة الاجتماعية والثقافية المتلقية لعملك؟

- حينما أكتب للأطفال أفكر في أمرين:

الأول- المرحلة العمرية للأطفال الذين أكتب لهم.

الثاني- في استيفاء كل النقاط اللازمة للموضوع.

• هل تسوغ لوزارة الثقافة والإعلام منع بعض أعمالك؟ وهل كان المنع سبباً في عدم دعمهم لك؟

- حتى الآن لم تمنع الوزارة نشر أي كتاب من كتبي للأطفال، وكان معالي وزير الثقافة والإعلام الأسبق الدكتور عبد العزيز خوجة أكبر داعم لأعمالي للأطفال.

واقتصر المنع على كتبي للكبار التي كانت في الإسلام السياسي بلغة العصر

والسياسة الشرعية بلغة الآباء والأجداد، وهي لا تستدعي المنع إلا أنه أسهل وأكثر حماية للمواطنين من المسؤولية والمعاقبة.

• الكتابة في النقد الديني ظهرت مؤخراً في أعمالك ومؤلفاتك، هذا الاتجاه هل كان له دافع؟ وهل هو تحول، أي: انصراف عن أدب الأطفال؟

– لما نضجت فكريًا، وجدت أن الفكر الديني الظلامي، يلجأ إلى التأويل في نشر أعرافه البائدة باسم الدين، ويستعين بنظرية فقهية هي نظرية: (سد الذرائع)؛ لتحريم بعض الأمور المباحة دينيًا، ويُعَلّمُ أطفالنا الغلو في الدين، فما كان مني إلا أن أؤدي واجبي في تنوير المواطنين بحقيقة ديننا العظيم (الإسلام)بأنه دين حياة وليس دين موت، ودين سماحة وليس دين قتل وانتقام، ودين عدل وليس دين ظلم واستبداد، وأنه يقبل العيش مع الآخرين، وأنه يقول بصراحة: (لكم دينكم ولي دين).

إن ذلك لم يمنعني من الكتابة للأطفال، لكني انصرفت عنه؛ لأني وجدت محاربة لأعمالي في بعض الجهات الحكومية.

• عندما وضعتَ لك حساباً في (تويتر) عَرَّفت نفسك بباحث في الإسلام السياسي، وصار حديثك كله في هذا الشأن، هل هذا يعني أنك طَلَّقْت أدب الأطفال؟

– لم ولن أطلق أدب الأطفال، كل ما في الأمر هو أن المناخ العام لا يشجعه وربما يحاربه، ويُناصب العداء لأعمالي، وكذلك يمنع تداول كتبي للأطفال في المكتبات المدرسية؛ لأني مؤلفها، هل تصدق أنني نشرت عشرة كتب للأطفال في سلسلة عنوانها: (ديننا يأمر بالرحمة وينهى عن الإرهاب) امتنعت الإدارة العامة للمكتبات المدرسية في وزارة التربية والتعليم عن نشرها؛ لأن مؤلفها يعقوب إسحاق الذي يحارب الغلو في الدين.

أما انخراطي في الإسلام السياسي بتأليف بعض كتبي في بعض أموره ثم مساهمتي في (تويتر) بشكل مركز بهدف تعديل وتصحيح الفكر الديني الظلامي في بلادنا. وهو عمل جلب لي الكراهية وسب وتكفير بعض تلاميذ الفكر الظلامي.

• في مجلة البحوث الإسلامية عام ١٤٠٦هـ نُشِرَت قائمة كتب، حذر منها سماحة الشيخ عبد العزيز باز، وفيها عنوانان لك، كما أن في القائمة بعض الكتب لعلماء مشهورين مثل أبي الحسن الندوي، ما قصة هذه القائمة؟!

- ليس لي علم بقصة القائمة التي حذر منها سماحة الشيخ عبد العزيز بن باز (رحمه الله) من بعض الكتب، وأما سبب منع كتابين اثنين لي أمران:

الأول- أن كتابيَّ الممنوعين كانا كتابين مصورين، بمعنى الشخصيات فيها مصورة، وكان التصوير ممنوعاً في ذلك الوقت، لعلكم تذكرون أن وزارة المعارف كانت تقطع رؤوس الأشخاص والحيوانات المصورة في كتبها.

الثاني: كان بها أخطاء مطبعية غير مقصودة في بعض الآيات القرآنية.

• كتبتَ في أدب الأطفال، ثم نجدك كتبت في أدب الكبار، وكتبت في موضوعات اجتماعية مختلفة، ثم كتبت في موضوعات سياسية، وفي الفولكلور السعودي بالعربية والإنجليزية، لكنك عُرِفت متخصصاً في أدب الأطفال، هل هذا عائد لأن إنتاجك في غير أدب الأطفال لم يلق قبولاً، أو لأن إنتاجك في أدب الأطفال أغزر وأكثر رواجاً؟

- كتبت في تخصصات مختلفة بعد دراستها والتعمق فيها، فكتبت عن البيئة والتعليم والإرهاب والتربية الدينية والأخلاق والعلوم والاختراعات والأمثال الشعبية، حيث كتبت ما يزيد على ٣٠٠ كتاب للأطفال، فكل هذه الموضوعات لم تشغلني عن مكافحة الفكر الديني الظلامي؛ لكي أفتح نوافذ النور وأخرج المؤدلجين من كهوفهم المظلمة إلى نور الدين السمح، المعتدل.

• أنجزَتْ باحثتان رسالتين لنيل شهادة الماجستير عن تجربتك في أدب الأطفال ، وهما : (نورة الغامدي، وصباح العيسوي)؛ ما شعورك بعد أن علمت بهذين العملين، وبهذا التقدير، بوصفهما اعترافاً بجهدك العظيم في خدمة أدب الأطفال؟

- البحثان اللذان كتبتهما الأستاذة صباح العيسوي والأستاذة نورة الغامدي أزالا من قلبي الشعور بالجحود؛ لأني كنت أشعر شعوراً عميقاً بالمثل الذي يقول: (زامر الحي لا يُطْرِبُ) وقد أعطتاني دفعة نفسية قوية للمضي في سبيلي، ولهما مني كل الشكر والتقدير.

• أنت كاتب للأطفال غزير الإنتاج، لماذا تخلو المكتبات المدرسية من كتبك؟

- قبل الصحوة، اشترت وزارة المعارف آنذاك عدداً من كتبي التي كانت تنشرها (تهامة)، أما بعد الصحوة فإني أصبحت عدوًّا لها ولأتباعها، فتوقفت وزارة التربية والتعليم عن اقتناء كتبي. ليس لأني كاتب فاشل للأطفال، أو لأنني فشلت في معالجة موضوعات كتبي، وإنما لأني يعقوب محمد إسحاق الذي يحارب الغلو في الدين؛ لذلك يحارب الصحويون كتبي، تحاربني الصحوة؛ لأن مفاهيمي الدينية المعتدلة، تتعارض مع مفاهيمهم الدينية.

وهم -يا للأسف- يحتلون مناصب مهمة في بعض الوزارات الأكثر تأثيراً على الاتجاهات الفكرية لأولادنا وبناتنا، وقد نجحوا في منع وزارة التربية والتعليم من اقتناء كتبي وتوزيعها على المكتبات المدرسية، إنهم كانوا يمنعون فتح أبواب ونوافذ المدارس للأنوار والهواء الصحي.

• اشتهرت باسم (بابا يعقوب) من الذي أطلق عليك هذا الاسم؟ ولماذا؟

- الأستاذ محمد سعيد طيب (رئيس تهامة) التي نشرت كتبي للأطفال، ونشرت كتب رواد الأدب في المملكة العربية السعودية، هو الذي أطلق عليّ هذا الاسم؛ لأني أكتب للأطفال، وأُعرَف بهذا الاسم بين مثقفي المملكة.

• هل اقتصر نشر أعمالك على الكتب الورقية؟

- في تاريخ قديم من حياتي في الكتابة، أعددت لإذاعة جدة برنامجاً يوميًّا باسم (يُحْكَى أنَّ)، استمرت إذاعته لمدة عشر سنوات، ثم ألغي في مرحلة من عمر

الإذاعة، تم فيها ترشيد الإنفاق الذي جاء على حساب برنامج للأطفال، وحاولت الإذاعة إعداد برامج للأطفال بعد أن تحسنت أحوالها، ولكنها فشلت.

• **أيهما أقرب إلى نفسك الكتابة للأطفال أم للكبار؟**

- أجد نفسي في الاثنين، فأنا أحب الكتابة للأطفال بمقدار حبي للكبار.

• **هل سببت لك الكتابة في تويتر بعض المضايقات، وهل شكوت الذين يشتمونك فيه للجهات المختصة؟**

- أعتبر الكتابة في تويتر جهاداً فكريًا، هدفه إخراج المغرر بهم من الظلام الذي يعيشون فيه، لكنهم يأبون الخروج من الظلام إلى النور، ويتصورون أن مفاهيمهم الدينية المنحرفة هي مفاهيم صحيحة مئة في المئة. وبعضهم يصر على رأيه حتى لو نقلت له الدليل من القرآن الكريم أو الأحاديث الصحيحة، ويحاول أن يورطني؛ ليكفرني، وينصب لي المشانق، أو يفتح لي أبواب السجون؛ لأنه شرير بطبعه، يريدك أن تقع في فخ من الأفخاخ التي يخفيها في طريقك. اللهم اكفني شرهم وعدوانهم.

ولم أفكر يوماً من الأيام في تقديم شكوى ضد أي منهم؛ لأني متسامح، ثم لأني أعرف أنهم مبرمجون كالشجرة المعمرة المائلة، لا يمكن تعديلها؛ فلماذا أضيع وقتي في مجادلة عقيمة؟

إلى اللقاء في العدد القادم
مع الجزء الثاني من ملف العدد
(أدب الأطفال)

د. عبدالملك عبدالله هجري - السعودية

المسرح الجامعي السعودي: متى تتوهّج شمسه؟!

لا يخفى على القارئ ما للمسرح من تأثير محمود في الفرد والمجتمع، إنّ على مستوى التعليم والثقافة، أو على مستوى الوعي والسلوك؛ فهو مرآة المجتمع، يحمل على خشبته هموم الناس فيعالجها ويعيدها إلى النظارة مكسوّةً فرحاً، من خلال المشاهد الفارقة في التراجيديا، أو الشخصيات المكتنزة بالكوميديا، كما أنّ للمسرح فِعلَ السحر في ربط الحاضر بالماضي، وجديد المعرفة بقديم التراث.

والمسرح الجامعي له خصوصية على ما تقدّم آنفاً، فهو يستمد خصوصيته من المكان، وينهض به طلاب يمتلئون إبداعاً، بما يتوافر لهم من إمكانات، وهنا لستَ بحاجة –عزيزي القارئ- إلى أن أذكّرك بما يُسهم به المسرح الجامعي من توعية الطلاب، وتوسيع مداركهم الثقافية، وزيادة خبراتهم الحياتية، من خلال دمج التعليم في الترفيه. والسؤال: هل في الجامعات السعودية مسارح؟ إن المسرح الجامعي السعودي ما زالت خشبته تئنُّ من وحشة المكان وسياط الإهمال، ولا ننكر عناية بعض الجامعات السعودية بمسارحها، ومحاولة مبدعيها من الطلاب إضاءة قناديلها، ولكنّها محاولات –في الغالب- تتوكّأ على عصا الخجل.

وأيًّا تكن أسباب الإهمال، فالمسرح الجامعي السعودي لا يحتاج إلى ميزانيات ضخمة كالتي تنفق على بعض المناسبات والمؤتمرات التي بدا من هُزالها كُلاها، بل كلُّ كفايته تحفيزُ الهواة من الطلاب الذين يكتبون الشعر والنصوص المسرحية، ويتميزون في التمثيل والإخراج، وإثراءُ معارفهم المسرحية بإيجاد مقررات اختيارية تطوّر مستوى المعلومة والأداء عند الطالب الموهوب.

وتستطيع الجامعات السعودية زيادة خصوصية مسارحها بأن تكون مسرحياتها مستوحاة من المجالات والتخصصات التي تتفوق فيها، سواء أكانت علمية أم أدبية، أو أن يكون فضاء مسرحياتها أشملَ وأعمّ، فيتوجه إلى الخلفيات الثقافية والاجتماعية التي تزخر بها المناطق والمحافظات، فيستمد منها أفكاره.

كما يمكن لوزارة التعليم أن تنسق جهود الجامعات في إحياء مسارحها، وتخلق روح التنافس بينها، وترعى مسابقات مسرحية سنوية، وتدعم عرض المسرحيات الفائزة في مختلف الجامعات، بل تتجاوز البيئة الجامعية لتُعرض في مسارح المناطق والمحافظات، في المهرجانات الصيفية والشتوية.

إن بعض التخصصات الجامعية لا ينقصها سوى أن يُفتح باب المسرح فقط، فكليات اللغة العربية والآداب التي تفشّى ضعف طلابها العلمي، يمكن أن تستغل المسرح لتزيد من رغبتهم في التعلّم، من خلال نقل بعض المحاضرات إلى خشبة المسرح، ليحاول الطلاب رسم بعض مشاهد الأدب في أسواق العرب، أو مجالس الخلفاء الأدبية، أو مهاترات الشعراء وما بينهم من مهاجاة ونقائض. وفي المقامات الأدبية منهل غير منقطع لمزج الجدّ بالترفيه، وكسر قيود الرتابة في التعليم التلقيني، الذي أصبح ممجوجاً من قِبل الأستاذ والطالب.

وختامًا: إن غياب المسرح الجامعي السعودي أو تضاؤله، يكشف حالة التهميش التي تعيشها الآداب والفنون الجميلة في أذهان المعنيّين بالأمر، وانشغالهم عنها باهتمامات أخرى، فمتى ستتوهّج شمس المسرح الجامعي السعودي؟!